# OBERITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE

## BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER
PROFESSOR, DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

---

ZWEITER THEIL

## DIE BLÜTHEZEIT

MIT 14 TAFELN UND 146 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1900
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

---

*Ulrich Middeldorf*

# OBERITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE

## BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

Dr. ALFRED GOTTHOLD MEYER

PROFESSOR, DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

---

ZWEITER THEIL

## DIE BLÜTHEZEIT

MIT 14 TAFELN UND 146 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1900

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

# VORWORT

Ziele und Wege dieser Arbeit wurden bereits in der Einleitung zum ersten Band skizzirt. Einer Vorbemerkung an dieser Stelle bleibt nur die Aufgabe, von neuem Allen zu danken, die mich mit Rath und That förderten: in erster Reihe den italienischen Forschern, den Herren: Luca Beltrami, Giulio Carotti, Cesa-Bianchi, Gaetano Moretti, Diego Sant-Ambrogio in Mailand, Santo Monti in Como, Rodolfo Majocchi in Pavia, Luigi Arcioni und Pietro da Ponte in Brescia, Egidio Calzini in Ascoli Piceno.

Seitens des unter Leitung Morettis stehenden Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia wurde mir besonders bei den Studien in der Certosa freundlichste Hilfe zu theil; auch durfte ich eine Reihe von Aufnahmen, die im Auftrag des Ufficio Regionale angefertigt waren, im ersten Capitel verwerthen.

Für die allgemeinen Gesichtspunkte gab mir August Schmarsow in seiner ausführlichen Kritik des ersten Bandes sehr dankenswerthe Fingerzeige, denen ich zu folgen suchte, soweit es mit dem Gesamtcharakter dieser Arbeit vereinbar schien.

Die deutsche Kunstwissenschaft hat bisher besonders für das Stoffgebiet des dritten, dem „Stile Bramantesco“ gewidmeten Capitels vorgearbeitet. So bot die Veröffentlichung Heinrich Stracks über die „Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien“ (Berlin 1882. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, vorm. Ernst & Korn) sowohl durch die Aufnahme wie durch die Beschreibung der Denkmäler diesen Studien willkommene Grundlagen. Das dritte Capitel wurde ferner von Paul Müller-Eberswalde, der in Verbindung mit seinen Leonardo-Forschungen eine neue Behandlung der Bramante-Probleme vorbereitet, theilweise einer Durchsicht unterzogen.

Berlin-Charlottenburg, im September 1900.

Alfred Gotthold Meyer.

# INHALTSÜBERSICHT


Seite

Einleitung. Kunstpflege der Sforza . . . . . 1—4

Erstes Capitel. Die Klosterhöfe der Certosa . . . . . 5—28

Baugeschichte. Steinbildwerke: Gewölbeconsolen. Portal Omodeos im „kleinen" Klosterhof. Drei Stilweisen. Terracotten: West- und Südseiten. Beziehung zu Cremona. Rinaldo de Stauris. Reifere Gruppen der Nord- und Ostseiten. Stilkritisches Ergebnifs. Antheil der Mantegazza und Omodeos. Terracottabrunnen im „kleinen" Hof. Terracotten in und bei Pavia. Kunsthistorisches Ergebnifs.

Zweites Capitel. Die Colleoni-Capelle in Bergamo . . . . . 29—47

Bartolomeo Colleoni. Grabcapelle. Stil und Inhalt des Frontschmuckes. Baugeschichte. Sarkophagreliefs. Statuen. Frontreliefs. Kinderfriese. Nachwirkung toscanischer Kunst. Ornamentik. Reconstruction. Omodeos erste Stilweise.

Drittes Capitel. Stile Bramantesco . . . . . 48—124

Bramante-Probleme. Schlofs in Urbino. Luciano di Vrana. S. Bernardino. Stile Bramantesco in Faenza, Forli und Imola. Bramante in Mailand . . . . . 48—57

S. Maria presso S. Satiro . . . . . 58—69

Gesamtbild. Südfront. Sacristei. Ornament und Bildschmuck. Kirchenraum.

S. Maria delle Grazie . . . . . 69—75

Canonica bei S. Ambrogio . . . . . 75—79

Bramantes persönlicher Stil in Mailand.

Front von S. Maria in Abbiategrasso. S. Maria di Canepanova . . . . . 79—86

Dom in Pavia. Höfe bei S. Ambrogio.

Mailänder Profanbau im Stile Bramantesco . . . . . 86—93

Casa Fontana und andere Paläste in Mailand.

Bramanteske Paläste aufserhalb Mailands . . . . . 93—109

Cremoneser Profanbau und Terracotten. Monte di Pietà und Palazzo Stanga in Cremona. Battaggio da Lodi. Palazzo dei Tribunali und degli Scoti in Piacenza. Cremoneser Terracotten (Reliefs, Medaillons und Büsten). Battaggio da Lodi als Bildner. Porta Stanga. Verhältnifs zu Omodeo. Palazzo Bottigella in Pavia. Cremoneser Backstein-Renaissance. Castelle und Villen.

Bramanteske Centralkirchen der Lombardei . . . . . 109—116

Incoronata in Lodi. S. Maria in Busto Arsizio. S. Magno in Legnano. S. Maria della Croce in Crema. S. Maria in Saronno.

Seite

Bramantesker Classicismus der Spätzeit . . . . . 116—124
S. Maria della Passione. S. Maria presso S. Celso. Trivulzio-Capelle. Hofarcaden im Stile des Dolcebuono. und Cristoforo Solari. Leonardo da Vinci.

Viertes Capitel. Front und Querschiff der Certosa bei Pavia. Grabdenkmäler . 125—179

I. Die Certosa-Front . . . . . 125—155
Frontmodelle. Sockel und Fenstergeschofs. Incrustationsstil. Inhalt des Bildschmuckes.
1. Gebäudesockel. 2. Reliefs und Heiligenfiguren. 3. Fensterstockwerk. 4. Hauptportal. 5. Frontstatuen. 6. Vollendung der Front.

II. Das Querschiff . . . . . 155—179
Decorative Malerei. Decorative Plastik. Portaleinfassungen des Querschiffes. Torre- und Brivio-Monument in Mailand. Denkmal des Giovanni Borromeo in Isola Bella. Omodeos Sculpturen in Cremona. S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia. Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este. Cristoforo Solari. Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti. Marmortabernakel im Chor. Mailänder Grabdenkmäler.

Fünftes Capitel. Der Mailänder Dom in der Frührenaissance . . . . . 180—192

I. Das Tiburium . . . . . 182—185

II. Der Treppenthurm Omodeos . . . . . 186—192
Giganten. Wasserspeier. Art des Rizzo und Battaggio. Statuen.

Sechstes Capitel. Der Dom von Como . . . . . 193—224
Tomaso Rodari. Plinius-Statuen. Langhauswände. Anfänge des Tomaso Rodari. Altäre. Lünetten der Hauptportale. Tabernakel der Plinius-Statuen. Seitenportale. Fenster. Tomaso Rodari und Bramante. Krönungstabernakel. Urnenträger. Prophetenstatuen. Querhaus und Chor. S. Abondio-Altar. Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno. Kreuzgruppe am Altare del Crocifisso. Tomaso und Bernardino Rodari im Veltlin.

Siebentes Capitel. Die Miracoli-Kirche, die „Loggia" und kleinere Denkmäler Brescias . . . . . 225—248

Die Miracoli-Kirche . . . . . 227—238
Das Innere. Aeltester Bildschmuck. Gaspare da Cairano. Uebergangsstil. Façade. Porticus. Ornamentik. Verhältnifs zwischen Form und Inhalt. Inschriften. Die Meister. Giovanni Gaspare Pedoni. Arbeiten in Cremona. Stefano Lamberti.

Der Palazzo Municipale . . . . . 238—243
Entstehung. Gesamtcharakter. Decoration. Kaiserbüsten. Venezianisches. Uebergang zur Hochrenaissance.

Kleinere Paläste und Denkmäler . . . . . 243—248
Palast dei Monti di Pietà. Paläste und Grabmonumente.

Achtes Capitel. S. Lorenzo in Lugano. Madonna di Tirano . . . . . 249—261

S. Lorenzo in Lugano . . . . . 249—258
Baugeschichte. Marmorfront. Ornamentik. Bildschmuck. Vereinzelte Arbeiten der Rodari. Sculpturen in Carona und Vico Morcote.

Madonna di Tirano . . . . . 259—261

Seite

Neuntes Capitel. Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance . . . . . 262 — 286

I. Gesamtcharakter . . . . . 262 — 269

Nationale Baukunst. Nationaler Decorationsstil. Mailand und Florenz. Mailand und Venedig.

II. Einzelformen . . . . . 269 — 275

Conservativer Zug. Nachwirkung romanischer Motive. Nachwirkung gothischer Motive. Die „malerischen“ Decorationsformen der Frührenaissance. Candelabersäule. Pilasterfüllung.

III. Figürliche Decoration . . . . . 275 — 284

Inhalt. Freude am Erzählen. Antikisches. Atelier-Muster. Faltenwurf. Formenbehandlung. Reliefstil.

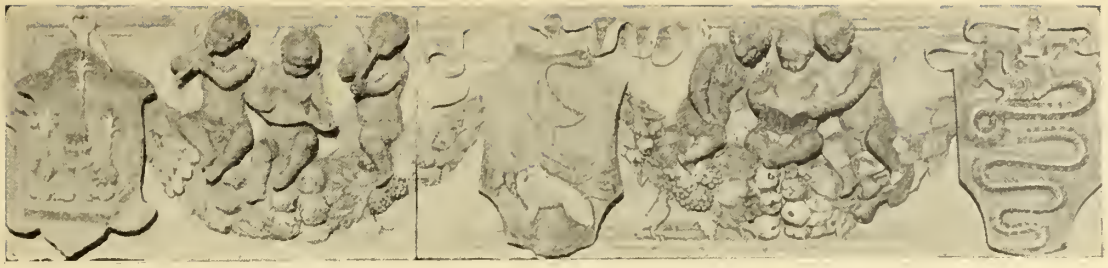
IV. Ornamentale Decoration . . . . . 285 — 286

Flechtmotive.

Namens- und Ortsverzeichnifs . . . . . 287 — 294

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/oberitalienische02meye



# Einleitung.

„Et de ce que contient ceste duché, ie ne veis iamais
plus belle piece de terre, ne de plus grande valleur.“
Philippe de Commines. 1478.

Auf die Vorstufen und Uebergangsformen, die im ersten Band erörtert wurden, folgt in der hier zu schildernden Denkmälerreihe die Blüthe der national-lombardischen Frührenaissance. Scharfe Grenzen weist dieser stilistische Entwickelungsgang naturgemäfs nicht auf. Wie bei der Florentiner Frührenaissance eines Brunelleschi und Alberti, so handelt es sich auch in der Lombardei zunächst „nicht um eine neue Compositionsweise im Grofsen, sondern um eine neue Ausdrucksweise im Einzelnen“. Hat doch die Renaissance bei der Mehrzahl der hier vereinten Bauten äufserlich überhaupt nur das im Mittelalter begonnene Werk vollendet, ausgestaltet oder umgebildet! Wo sie ganz selbständig schaffen durfte, herrscht freilich weit deutlicher eine neue Kunstsprache; aber deren geschichtlich mafsgebende Eigenart läfst sich in der Lombardei weder aus einigen wenigen „Schöpfungsbauten“ noch aus dem Wirken etlicher Hauptmeister allein genügend ableiten. Es ist ein Stilbild von gröfster Mannigfaltigkeit, dessen Theile sich nur allmählich aus zahlreichen Einzelbeobachtungen ergeben und ihren kennzeichnenden Werth erst bei dem Vergleich gröfserer Denkmälerreihen offenbaren.

Um so mehr empfiehlt sich auch hier, wie im ersten Bande, die monographische Darstellung. Die zusammenfassende Charakteristik der lombardischen Frührenaissance im Sinne einer geschichtlichen „Stillehre“ kann daher erst den Abschlufs der ganzen Arbeit bilden, und da jedes einzelne Capitel seine eigene Einleitung fordert, wird eine allgemeine kunsthistorische Einführung an dieser Stelle entbehrlich.

Auch die politische Geschichte Mailands während dieser Jahrzehnte ist durch ihre universalhistorische Bedeutung und durch ihren verhängnifsvollen Einflufs auf das Schicksal ganz Italiens so bekannt, dafs ihre Schilderung hier kaum angebracht wäre. Ohnehin kennzeichnet sie für unser Stoffgebiet nur den weiteren Hintergrund, denn gerade die stilbildenden Kräfte einer nationalen Kunst sind von den äufseren politischen Verhältnissen viel unabhängiger, als die hergebrachte Art kunstgeschichtlicher Darstellung glauben macht. Nur die Persönlichkeiten der Machthaber, welche in diesen Zeitläuften naturgemäfs im Mittelpunkte des Mailänder Kunstlebens stehen, verlangen hier eine knappe Charakteristik, die sich jedoch ebenfalls auf ihre Beziehung zum künstlerischen Schaffen zu beschränken hat.

Für diesen Standpunkt treten dieselben sämtlich in ein günstigeres Licht, als die politische Geschichtsschreibung und vollends die moralische Werthschätzung zuläfst. Das gilt in gewissem Sinne sogar schon für den Nachfolger Francesco Sforzas, für seinen ältesten Sohn Galeazzo Maria, den der Historiker als eine Tyrannennatur vom Schlage der Bernabò Visconti auffafst.

In der Mailänder Kunstgeschichte bildet die zehnjährige Regierung Galeazzo Marias (1466 bis 1476) immerhin eine wichtige Periode, und auch persönlich hat Galeazzo auf eine Stelle unter den Kunstmäcenen der italienischen Renaissance wohl Anspruch — wenn anders dabei Bildung und Prachtliebe den Ausschlag geben, sogar in höherem Grade als Francesco Sforza. Denn dessen Soldatennatur war in Galeazzo Maria doch schon mehr im Sinne eines Renaissancefürsten entwickelt. Leidenschaftlicher Jäger und Freund aller körperlichen Uebung, hatte er nicht minder Freude an wohlgefügter lateinischer Rede, an glänzendem Auftreten, an schmuckreichster Umgebung und überhaupt an der Entfaltung wahrhaft fürstlicher Pracht. Die Art seiner Kunstpflege erhellt am ehesten aus ihrem persönlichsten Kunstbereich: aus der Ausschmückung des Castelles bei Porta Giovia, das er zu seiner Residenz erhob, und dessen Ausbau und Decoration er nicht nur, gleich seinem Vater, ständig überwachte, sondern auch in allen Einzelheiten selbst bestimmte. Wohl war ihm dabei die Kunst nur eine Dienerin seiner durch Ausschweifungen jeder Art so verderblichen Herrenlaune. Wie zur Decoration seiner Gemächer und seiner Capelle beansprucht er ihren Schmuck auch für den Aufenthalt seiner — Jagdfalken, und gelegentlich verlangt er die Ausmalung eines Zimmers in einer einzigen Nacht. Auch sonst nehmen seine künstlerischen Pläne nicht gerade einen hohen Flug. Jagdscenen, festliche Cavalcaden und Aufzüge, Gruppenbildnisse der Seinen und seiner Hofleute, in genrehafter oder ceremonieller Auffassung, endlich die Wappenzeichen und Denksprüche seines Hauses — darauf beschränken sich seine Programme für die Decoration der Räume. Aber auch Mantegnas Fresken für Ludovico Gonzaga im Castello di Corte zu Mantua hatten im wesentlichen keine anderen Themata! — Was Galeazzo von der künstlerischen Leistung selbst forderte, ist nicht mehr zu bestimmen. Wahrscheinlich stand ihm in der Decoration die Pracht und in der Schilderung die Deutlichkeit am höchsten. Sollten auf den figürlichen Fresken doch sogar den Pferden die Namen beigeschrieben werden! — Aber es sei daran erinnert, dafs Galeazzo durch ein Gemälde des Antonello da Messina genügend gefesselt wurde, um dessen Berufung nach Mailand zu wünschen, und dafs der erst von seinem Nachfolger aufgenommene Plan, Francesco Sforza ein mächtiges, ehernes Reiterdenkmal zu errichten, auf ihn zurückgeht. Die unter ihm decorirten beziehungsweise ausgebauten Theile des Castelles boten sich damals den Blicken der häufigen Ehrengäste — unter ihnen König Christian I. von Dänemark und der Gesandte des Sultans von Aegypten — im stattlichsten Schmucke dar. Das lassen selbst noch ihre heutigen Reste erkennen.

Einem Fürstensitz, wie das Schlofs zu Urbino, oder einem Palast, wie derjenige der Medici in Florenz, blieb diese Mailänder Residenz freilich ebenso fern, wie Galeazzo Maria Sforza selbst einem Federigo da Montefeltro und Lorenzo Magnifico, und ein intimeres persönliches Verhältnifs zu einem Grofsmeister der Renaissance hätte Galeazzos ganze Anschauung kaum gestattet. Als er zu Weihnachten 1476 ermordet wurde, verlor das Mailänder Kunstleben daher wohl eine einflufsreiche materielle, nicht aber eine der höheren künstlerischen Absicht förderliche Unterstützung.

Gerade dies aber sollte ihr werden, sobald Ludovico Moro zur Herrschaft gelangte.

Ueber die Art, wie er dieselbe erwarb, ist hier ebenso wenig abzuurtheilen, wie über seine für ganz Italien so verhängnifsvolle Politik. Nur seine Stellung zu Kunst und Künstlern wird hier wichtig.

Als Schirmherrn der Künste und Wissenschaften feiert ihn schon seine eigene Zeit: Künstler und Gelehrte habe er angezogen, „wie der Magnet das Eisen“. Die Nachwelt bestätigt dieses Lob, denn erst sie weifs ganz zu schätzen, was es bedeutete, dafs Bramante und Leonardo jahrzehntelang für Ludovico thätig waren. Jacob Burckhardt leitet sogar allein aus dem Aufenthalt Leonardos am Mailänder Hof das höchste persönliche Lob für Ludovico selbst her: schon hieraus ergebe sich, „dafs in Ludovico ein höheres Element lebendig gewesen“. Das Charakterbild Ludovicos, das so viele tiefe Schatten bietet und in der politischen Geschichte Italiens so schwankend erscheint, gewinnt in der Kunstgeschichte mit der gröfseren Klarheit auch einen höheren persönlichen Reiz. Seine Kunstpflege war Mehr als der Ausflufs des Standes- und Machtbewufstseins und der Prachtliebe.

Die Beschäftigung mit künstlerischen Dingen war ihm Bedürfnifs. Unermüdlich nahm er an den Aufgaben seiner Architekten, Bildner und Maler Antheil. Gleich Federigo in Urbino arbeitete er häufig mit ihnen gemeinsam. Man lese seine auf den Schmuck des Castelles bezüglichen Anweisungen nach, oder den berühmten von Cesare Cantù[1]) veröffentlichten Brief an Marchesino Stanga vom 29. Juni 1497, der mit gleichem Interesse der marmornen Wappenschilde für die Thore, der letzten Arbeiten für das Grabdenkmal der Beatrice d'Este, des Abendmahlbildes Leonardos, der Hallen von S. Ambrogio, des Frontmodelles für S. Maria delle Grazie und noch einer Reihe anderer Bau- und Bildhauerarbeiten gedenkt. In den Aufgaben, die er den Malern stellt, herrscht ein wohlgeschulter, auf feinsinnige Beziehungen zuweilen fast spitzfindig bedachter Sinn. Die vereinzelten Klagen seiner Meister über unregelmäfsigen Sold verschwinden neben der Fülle grofsartiger Spenden, in denen er seine Kunstfreudigkeit thatkräftig bekundet. Mailand ist erst durch Ludovico zu einer blühenden Stätte der Renaissance geworden. Die Zahl der dort durch ihn vollendeten oder neu begonnenen Werke übertrifft die Kunstschöpfungen aller seiner Vorgänger. Er sorgte dafür, dafs die störenden Vorbauten der Häuser sich verminderten, und liefs den Fronten vielfach durch Malereien ein schmuckeres Ansehen geben. Die Certosa bei Pavia empfing unter ihm das heutige Gepräge. Gewifs ging auch Ludovicos Kunstpflege letzthin stets auf Selbstverherrlichung aus, aber er sah dieselbe in einer weit vornehmeren Form als Francesco und Galeazzo Maria. Es sind gerade die feineren Seiten der Renaissancekunst, in denen der Geschmack Ludovicos seine Befriedigung findet. Die cyklopischen Mauern des Pitti-Palastes wären ebenso wenig nach seinem Sinn gewesen wie der Realismus Donatellos oder vollends die Wucht Michelangelos. Dabei möchte man auf einen gewissen inneren Zusammenhang zwischen seiner künstlerischen Aufnahmefähigkeit und seinem ganzen Charakter schliefsen. Weit mehr war er berufen, die Fäden stiller politischer Machenschaften zu knüpfen, als mit trotziger Energie schnell zu handeln. Er ist einer der ersten Fürsten, welche die „versteckte und selbstsüchtige neue Staatskunst mit ihren politischen Intriguen" im Sinne Macchiavellis geschichtlich verkörpert. Das bleibt ein trauriger Ruhm, aber in Ludovicos complicirter Natur mag doch auch die persönliche Anziehungskraft theilweise begründet sein, die er auf die Künstler offenbar ausübte.

Dennoch darf man die fördernde Kraft Ludovicos auch in der Kunstgeschichte nicht überschätzen. Die Blüthe der lombardischen Renaissance in diesen Jahrzehnten wird schliefslich doch nur durch das glückliche Zusammentreffen zahlreicher mit einander nur mittelbar verbundener Verhältnisse und Thatsachen erklärlich. Den Boden dafür bereiteten wie stets sociale Errungenschaften vor. Mailand war damals nächst Venedig das reichste Gemeinwesen Italiens. Die Stadt selbst zählte 1492 18300 Familien, also eine Einwohnerzahl von rund 128000 Seelen. Reichthum und Kunstliebe treten uns allerorten vereint entgegen: wie im Fürstenhaus der Sforza, so bei den vornehmen Familien, bei den Brüderschaften und Orden. Die humanistische Bildung in Mailand griff nicht tief, aber sie war dafür in allen besseren Gesellschaftsklassen verbreitet. An Sammlungen mancherlei Art, an Bibliotheken und gelehrten Gesellschaften wetteiferte die lombardische Hauptstadt mit den übrigen Centren der Renaissancecultur. Den höchsten Glanz aber verlieh ihrem Kunstleben ein gütiges Geschick, das ihm die gröfste Persönlichkeit unter allen Renaissancemeistern zuführte: Leonardo da Vinci, neben dessen königlicher Gestalt selbst die eines Bramante und vollends die der gleichzeitigen Lombarden weit zurücktritt.

Achtzehn Jahre (1481 bis 1499) weilte Leonardo in Mailand. Es ist die Blüthezeit des Mailänder Kunstlebens. Dann folgte mit der Fremdherrschaft eine Unzuverlässigkeit aller socialen Verhältnisse. In ungemein raschem Wechsel vollzieht sich das Verhängnifs Ludovicos; er verliert Land und Freiheit an die Franzosen, die er einst selbst nach Italien gerufen. Im Sommer 1499 dringt das französische Heer durch Piemont gegen Mailand, wo Ludwig XII. als Triumphator einzieht; Ludovico flieht über die Alpen, und es gelingt ihm, mit den dort geworbenen Schaaren Anfang 1500 Mailand zurückzugewinnen; aber schon

1) Anedotti di Ludovico il Moro. Archivio Storico Lombardo I. 1874. S. 483 f.

nach wenigen Wochen geräth er, von den Schweizer Söldnern verrathen, in die Gefangenschaft Ludwigs XII. und stirbt zu Loches im Kerker.

Die Vereinigung Mailands mit Frankreich erhielt 1505 durch Kaiser Maximilian sogar den scheinbaren Rechtstitel. Wohl machte dann der Befreiungskampf Italiens in der „heiligen Liga“ der französischen Herrschaft ein Ende, wohl gewann dabei Ludovicos Sohn Maximilian Sforza 1512 mit Hülfe der Schweizer den Herzogssitz zurück, aber der unglückliche Kampfplatz für dieses fast internationale Ringen rein dynastischer Machtgelüste war vorzugsweise die Lombardei, und der Sforza hatte als Schützling Maximilians und der Schweizer Schaaren nur eine unwürdige Scheinherrschaft erworben. Deren Verlust durch die Schlacht bei Marignano 1515, die Franz I. von Frankreich zum Herrn von Mailand machte, bedeutete für den Erben der Sforza fast eine Verbesserung seiner persönlichen Lage — er ging mit einem stattlichen Jahresgehalt nach Frankreich — und für die Lombardei wenigstens die Rückkehr geordneter Zustände. Die nationale Freiheit aber war gebrochen, das Land zum Spielball der Weltmächte, Frankreichs und Spaniens, der Valois und der Habsburger, herabgesunken. Der Letzte der Sforza, Francesco II. († 1535), war nur ein Lehnsherr Karls V.

## Erstes Capitel.

# Die Klosterhöfe der Certosa.

Anzi noi pensiamo che sia là, nella solitudine di quei chiostri, che si debba e si possa scrivere la storia di questa scoltura. Magenta.

Wer in der Certosa bei Pavia klösterlichen Geist sucht, wird weder vor noch in der Kirche, sondern in ihren beiden „chiostri“ am liebsten weilen. Die laute Pracht des Kirchengebäudes weicht hier einer in sich nicht minder reichen und dennoch äufserlich weit bescheideneren künstlerischen Sprache, und noch heute ruht auf diesen stillen Höfen, von denen nur der kleinere ein Gärtchen, der grofse eine ungepflegte Rasenfläche umgiebt, ein ganz eigener Zauber.

Die Gesamtwirkung beider Höfe ist ungleich. Der kleinere, der sich mit selbständiger Mauer dem südlichen Langhaus der Kirche vorlegt und westlich vom Refectorium, östlich von der heutigen „Sagrestia nuova“, südlich jetzt von dem Bibliothekssaal eingeschlossen ist, erscheint intim und anheimelnd, der südlich folgende „grofse“ Hof, dessen drei freie Seiten die vierundzwanzig Zellen umgeben, majestätisch. Allein das ist lediglich die Folge der so stark verschiedenen räumlichen Ausdehnung: die künstlerische Gestaltung der Hofarcaden selbst trägt im allgemeinen den gleichen Charakter.

Dies erklärt sich auch aus den wenigen Angaben, welche hier eine nähere Datirung gestatten.

Als am 19. März 1402 Antonio de' Marchi da Crema im Auftrag des Karthäuserpriors Bartolomeo da Ravenna ein ausführliches Bauinventar aufnahm, waren für die Kreuzgänge des grofsen Hofes noch nicht einmal die niedrigen Brüstungsmauern fertig.[1]) Von vornherein hatte man hier Kreuzgewölbe beabsichtigt,[2]) allein die nach dem Tode Giangaleazzos eingetretenen Hemmnisse trafen auch diesen Theil der Bauanlage. Noch am 26. Mai 1451 spricht ein Schriftstück von dem „colompnis ligni“, auf denen die Holzdächer (tectamina) dieses Kreuzganges ruhten, an anderer Stelle freilich dann von ebenso vielen „pilastri“ und „pilastrini“, wobei an einen Ersatz der Holzsäulen durch gemauerte Pfeiler zu denken wäre.[3]) Im „kleinen Klosterhof“ werden schon 1451 neun Steinsäulen

1) Vergl. Beltrami, Storia documentata della Certosa di Pavia. I. Milano 1896. S. 211 u. Text S. 95.

2) Ausdrücklich heifst es in dem Inventar: „Murus claustri magni . . . . super quo muro esse et stare debent columpnelli volturarum andatorii dicti claustri.“ (Beltrami, a. a. O. S. 211.)

3) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 95 f. und die Reconstructionen S. 92 f.

und ebenso viele verschiedenartige Gewölbeconsolen nebst zwei Eckstücken erwähnt;[1]) die vollständige Auswechselung der hölzernen, bezw. aus Backsteinen aufgemauerten Stützen durch die heutigen zierlichen Marmorsäulchen, die Anbringung der eisernen Anker, die Einwölbung und die Decoration erfolgten dann in den sechziger Jahren. Die meisten hiermit zu verbindenden Angaben über den „claustrinum“ fallen zwischen 1463 und 1465, und damals war nachweislich auch der „grofse Klosterhof“ in Arbeit. Im ganzen können beide Höfe hier also als ziemlich gleichzeitige Werke gelten.

Mit den hochragenden Bramantesken Hofarcaden der Klöster und Paläste, welche Mailand zur „Stadt der Säulenhallen“ machen, darf man diese Wandelgänge der schweigenden Karthäusermönche natürlich nicht vergleichen. Die Mafsverhältnisse lassen noch die mittelalterlichen Vorbilder erkennen, nur dafs die Bogen breiter und luftiger gespannt sind. Der Gesamtcharakter ist ähnlich wie in den Hofarcaden von S. Lanfranco bei Pavia,

Abb. 4.

Abb. 5.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen“ Klosterhof.

während dort diejenigen der Pusterla weit schlankere Stützen zeigen. In Mailand hatte Filarete dem Ospedale Maggiore ähnliche Höfe geschaffen, in Florenz Brunelleschi für S. Croce und S. Lorenzo. Auch an den schönen Kreuzgang der Certosa bei Florenz selbst wird man lebhaft erinnert, obgleich die decorative Sprache dort so verschieden ist. Den Geschmack an solchen Arcaden auf schlanken, aber doch kurzen Säulen hielten in der Lombardei seit der altromanischen Zeit besonders die Zwerggalerien lebendig, wie solche ja auch oben die Kirchenwände der Certosa-Kirche selbst begleiten. In den Klosterhöfen haben diese Arcaden jedoch eine äufserst reiche Gestalt erhalten.

Auf hoch aufgemauerter Backsteinbrüstung ragen die Säulchen auf, im claustrino durchgängig aus weifsem, im grofsen Klosterhof abwechselnd aus weifsem und rothem Veroneser Marmor. Die Arcaden selbst zeigen den Rundbogen, und ihre den Höfen zugewandten Fronten haben eine Terracottaverkleidung, deren wie immer durch Färbung noch erhöhtes Roth auf den weifsen Stützen doppelt lebhaft leuchtet. Dadurch und durch die Auflösung in zahlreiche Einzelformen wirkt diese Arcadenarchitektur, deren Höhe fast die der Stützen selbst erreicht, im ganzen doch leicht und graziös.[2])

---

1) Vergl. Magenta, La Certosa di Pavia. Milano 1897. S. 443 u. Anm. 2.

2) Auf den ersten Blick scheint die Arcadenarchitektur beider Höfe trotz ihrer so wesentlichen quantitativen Verschiedenheit — im kleinen Hof 50 Bogen (je 12 auf der Ost- und West-, je 13 auf der Nord- und Südseite); im grofsen 123 Bogen (je 28 auf der Ost- und Westseite, 34 auf der Nord-, aber nur 33 auf der Südseite) — selbst in den Mafsverhältnissen fast gleich. Das ist natürlich

Die Decoration selbst bedient sich theils des Hausteins, theils des Thones. Auch dies ist in der Lombardei hergebracht und gelangt an den etwa gleichzeitigen Höfen des Ospedale Maggiore zu bester Wirkung.

An demselben Bau wird die Terracotta auch in der figürlichen Decoration in solchem Reichthum verwendet, dafs sie die Schöpfungen der altheimischen am Mailänder Dom blühenden Steinmetzkunst sogar schon in den Hintergrund treten läfst. Noch weitaus glänzender aber geschieht dies in den Höfen der Certosa, denn hier sind es thatsächlich die rothen Terracotten, die dem Ganzen sein künstlerisches Gepräge geben.

Dennoch empfiehlt es sich, die kunsthistorisch-stilkritische Untersuchung nicht mit ihnen sondern mit den Hausteintheilen zu beginnen, vor allem deshalb, weil diese in die Mauer eingelassenen Stücke zeitlich der Terracottoverkleidung etwas voran-

Abb. 6.

Abb. 7.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen“ Klosterhof.

gehen mufsten; dann auch, weil uns zufällig über sie mehr urkundliche Angaben erhalten blieben als über die Terracotten.

## Steinbildwerke.

Die sculpirten Hausteinstücke, die hier in Frage kommen, sind die Capitäle der Säulen und die am Ansatz jedes Kreuzgewölbes unterhalb der Eisenanker in die Wände eingemauerten Consolen.

Ueber die Säulen und ihre Capitäle dürfen wir uns kurz fassen. Die Schäfte bleiben glatt, die Basen zeigen den attischen Typus, aber mit Plinthe und Eckblättern, die im grofsen Klosterhof reicher ornamentirt sind. Wichtiger werden bereits die Capitäle. Sie wahren die Kelchform, die meist von einer einfachen oder doppelten Blattreihe mit starken Eckknollen umgeben ist. Selbstverständlich ist hier die Steinmetzarbeit recht verschieden; am derbsten bei sämtlichen rothen Säulen des chiostro grande. Im claustrinum herrscht die wohlbekannte malerisch-gothisirende Blattform, deren Uebertragung von Florenz aus nach

ein Irrthum, der zweifellos der Absicht der Meister selbst entspricht, denn mit feiner Berechnung für eine etwa gleichartige Gesamtwirkung sind die Mafse abgewandelt.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Brüstungshöhe | im kleinen Hof: | 1,10 | | im grofsen: | 1,00 |
| Säulenhöhe | „ „ | „ | 1,86 | „ „ | 2,24 |
| Säulenabstand | „ „ | „ | 2,10—2,24 | „ „ | 3,28—3,40. |

Venedig und nach der Lombardei — besonders nach Castiglione d' Olona — früher erörtert wurde, und die in der Certosa selbst am besten an der grofsen Gewölbeconsole der Sacristeien vertreten ist.[1]) Auch im grofsen Hof ist dieser Typus noch häufig, aber er tritt dort gegen eine rein renaissancemäfsige Lösung mustergültiger Art zurück, die man ganz ähnlich an den reiferen Arcaden der „Rocchetta" in Mailand wiederfindet.[2])

Die Gewölbeconsolen beider Höfe vollends sind für die Geschichte der lombardischen Plastik der Renaissance in der That von grofser Bedeutung. Es bleibt das Verdienst Magentas,[3]) dies zum ersten Mal betont zu haben, doch ist er selbst auf nähere Stilkritik nur wenig eingegangen, dabei mehrfach zu falschen Resultaten gelangt und hat vor allem auch die weittragenden kunstgeschichtlichen Folgerungen nicht gezogen.

Da es sich hier um die Grundlegung unserer ganzen folgenden Arbeit handelt, ist möglichst vorurtheilslos zu verfahren. So möge denn hier zuerst die Stilkritik sprechen, und ihre historische Rechtfertigung erst hernach versucht werden.

Die Reihenfolge beider Höfe bleibt dabei ziemlich gleichgültig. Das früheste Datum bezieht sich, wie schon gesagt, auf den chiostro piccolo. Wenn man jedoch zunächst der Stilkritik allein das Wort läfst, ist es hier besser, mit dem chiostro grande zu beginnen, schon deshalb, weil seine Consolen sowohl in ihrem Blattwerk, wie wenigstens im Inhalt ihres figürlichen Schmuckes der mittelalterlichen Ueberlieferung näher bleiben als im chiostro piccolo. Die Behandlung des Blattwerks an den meisten Säulencapitälen des claustrinum ist ungefähr die gleiche wie an den Gewölbeconsolen des grofsen Hofes, dessen Säulencapitäle dagegen mehr Renaissancecharakter tragen. Das liefse also wohl schliefsen, man habe etwa gleichzeitig an den Consolen des grofsen und an den Capitälen des kleinen Hofes gearbeitet.

An den Gewölbeconsolen des chiostro grande ist trotz der grofsen Anzahl im allgemeinen der gleiche Typus durchgeführt: Propheten und Heilige in Halbfigürchen, die sich in reliefartiger Darstellung vom Blattwerk der eigentlichen Console abheben. Das letztere zeigt hier, im Gegensatz zu den meist weit reiferen Capitälen der zugehörigen Säulen, noch gothisirenden Uebergangsstil. Auch für die Art, wie das Figürliche mit ihm verbunden ist, gewährt diese Epoche zahlreiche Anologien, vor allem in Castiglione d' Olona.[4]) Und dem entspricht gröfstentheils auch das eigentliche Bildwerk. In der Miniaturplastik dieser gefurchten Männerköpfe lebt oft noch unmittelbar etwas von der trecentistischen Art der Campionesen fort. In der That handelt es sich ja auch hier nur um mehr oder minder sorgsam detaillirende Steinmetzarbeit, wobei allerdings nicht selten ein offenbar mit ganz besonderer Liebe durchgeführtes Meisterstück dicht neben einem plumperen Werke steht. Natürlich gehen diese Unterschiede auch hier auf eine Arbeitstheilung zurück. Kann man diese doch selbst noch an Aeufserlichkeiten verfolgen, wie z. B. daran, dafs der untere Abschlufs der schwebend gedachten Figürchen reihenweis wechselt, und zwar ist er in einer Gruppe als horizontaler, in einer anderen, am meisten ausgedehnten, als gewellter Wolkenzug gebildet, während wieder eine andere Reihe statt der Wolken Cherubimköpfchen zeigt.

Durchgängig herrscht hier der Charakter der Miniaturplastik. Die Köpfe besonders sind oft von einer an Goldschmiedekunst gemahnenden Feinheit. Dem Wesen solcher Kleinkunst entspricht es auch, dafs hier zuweilen das Einzelne — vor allem das Haupt — mehr fesselt als die oft noch archaisch-unbeholfene Gesamterscheinung. Auf realistischem Boden erwachsen, geht diese Kunst ferner doch weniger auf eine kraftvolle Energie als auf die Wiedergabe innigen Gefühlslebens aus. Das mag sich zum gröfsten Theil allerdings

---

1) Vergl. Bd. I. S. 135. Abb. 80.

2) Am reichsten sind die Capitäle der beiden östlichen Eckpfeiler des claustrinum und die der N.W.- und S.O.-Ecke des grofsen Hofes gestaltet, bei denen aus dem Blattwerk zierliche Figürchen betender Engel und Heiligen herausragen. Aehnlich figurirte Säulencapitäle finden sich im grofsen Klosterhof auf der Nordseite. (Von der N.W.-Ecke aus gezählt die III., XI., XV., XVII. und XVIII. Säule; das letzte Paar in Verbindung mit dem Eingang zum Priorat.)

3) a. a. O. S. 461.

4) Vergl. Bd. I. S. 73 und die neuerdings für das Museo Archeologico in Mailand erworbenen Stücke aus Varese, Abbild. Bolletino etc. 1898, besonders S. 22.

aus der Aufgabe selbst erklären, hat aber auch einen kunsthistorisch nicht unwichtigen Grund. Ist es doch gewifs nicht nur zufällig, dafs in diesen ernst und schwärmerisch blickenden Männerköpfen der Ausdruck ruhiger Seelenstimmung überall am meisten fesselt und durch seine intime Innigkeit selbst die Wiederholung des gleichen Themas erträglich macht. Von plastischer Wucht dagegen ist nicht die Rede, und ebenso wenig von einem besonders lebhaften Modellstudium. Haltung und Faltenwurf sind bei vielen dieser Heiligenfiguren noch befangen, und wo — wie bei dem S. Sebastian am Ende der Ostseite — die Wiedergabe des Nackten versucht wird, zeigen sich die Schranken dieser Kunst deutlich genug. Dagegen fallen in der immerhin etwas eintönigen Reihe dieser bärtigen Propheten und Heiligen gerade einzelne weibliche Gestalten durch besondere Anmuth und auch durch Formenvollendung auf:[1]) Da lehrt die Stilkritik doch schon das Walten einer

Abb. 8.

Abb. 9.

Certosa bei Pavia. Consolen im „kleinen" Klosterhof.

reiferen Kraft kennen, die jedoch ebenfalls noch die hier von Anfang an eingeschlagene Kunstrichtung innehält.

Schliefsen wir hier nun zunächst die Gewölbeconsolen des chiostro piccolo an. Der Unterschied in der ornamentalen Behandlung der Consolen selbst offenbart sich schon dem flüchtigen Blick, denn jenes noch gothisirende Blattwerk findet sich hier nur noch ganz vereinzelt. Statt seiner sind die Typen der Frührenaissance mit ihren Akanthuskelchen, Eckvoluten und selbständigen Gesimsstücken zur Herrschaft gelangt. Mehrfach hat man sich mit deren ornamentaler Durchbildung allein begnügt, nur etwa noch ein Puttenköpfchen oder eine Maske hinzufügend, andererseits aber ist der figürliche Schmuck hier sowohl inhaltlich wie formal vielfach reicher geworden. Die Liste der hier darzustellenden Heiligen freilich hätte noch zahlreich vermehrt werden können, allein die Künstler selbst mochten sich gegen diese schliefslich doch recht eintönige Aufgabe sträuben, immer von neuem die Brustbilder heiliger Männer und Frauen zu meifseln. In der That hat man im chiostro piccolo der künstlerischen Phantasie selbst nun offenbar eine gröfsere Freiheit zugestanden, und deren Einflufs macht sich, freilich noch bescheiden, selbst in der stofflichen Wahl der Darstellungen geltend. Im ganzen herrscht auch hier der kirchliche Gedankenkreis: Heilige, Engel, die Heilstragödie selbst und — sogar besonders häufig — der Hinweis auf die Vergänglichkeit des Daseins; daneben aber findet sich das Lieblingsgeschöpf

1) Vor allem in der Mitte der Südseite die SS. Caterina, Magdalena, Lucia, Margareta, Agnese, und auf der Westseite die Gestalten Mariae und des Engels Gabriel neben der V. Zellenthür, und die reizende Madonnengruppe.

der Künstlerphantasie, der Putto, schon in mannigfachen, zuweilen selbst scherzhaften Darstellungen.

Von den Brustbildern ist man hier zu ganzen Figuren, ja zu ganzen Scenen übergegangen, bei denen nun ein miniaturhafter Mafsstab doppelt geboten war. Und Miniaturstücke feinster Ausführung sind in der That die meisten dieser in fromme Lectüre oder Gebete versunkenen Mönche, die sich so weltvergessen über ihre Bücher beugen oder mit Kreuz und Rosenkranz demüthig und voll Inbrunst, wie vor einem unsichtbaren Altar, sich neigen (Abb. 4 bis 6). Durchgängig sind es Porträts, ausgeprägte Mönchs- und Einsiedlerköpfe, mit erstaunlicher Liebe dem in diesen Klosterhöfen herrschenden Leben selbst abgelauscht.[1]) Miniaturstücke sind vollends die Gruppen der „Anbetung des Kindes", „Christus auf dem Oelberg" und der „Pietà" (Westseite), die S. Veronica mit dem Schweifstuch und der heilige Franz mit dem Crucifixus, ferner die Engel, die bald dicht aneinander geschmiegt beten und singen, bald die Wappenschilde der Mailänder Herren halten.

In dem gleichen Mafsstab ist „Mors imperator" als Skelett gemeifselt (Abb. 9), in gröfserem wiederholt ein Todtenschädel vor den Consolenranken und als Abschlufs an deren Knauf (Abb. 25). Auch dem Putto wird gelegentlich der Todtenkopf beigegeben (Abb. 8), meist aber ist das Puttenkind hier in seinem wahren Element geschildert. Es sitzt mit einem Dudelsack auf den Schultern eines Gespielen (Abb. 7), oder treibt mit den Genossen fröhliche Kurzweil, und einmal ist dabei auch der Knauf als lachender Kinderkopf gebildet (Abb. S. 28). Meist fesselt gerade in diesen gröfseren Sculpturen aber mehr das liebenswürdige Motiv an sich, als der formale Reiz seiner Darstellung: die Puttenkinder sind oft recht derb und handwerksmäfsig ausgeführt.

Der Typus dieser Putten ist uns schon wohlbekannt: ihre kleinen, etwas plumpen Glieder und die ganze Art ihrer Verbindung mit dem Blattwerk kennen wir von den Werken Filaretes her, von Castiglione d'Olona und den verwandten Sculpturen.[2]) Die Formenbehandlung würde hier und an manchen anderen Sculpturen dieser Consolen schon stilkritisch auf die Richtung etwa eines Cristoforo Luoni schliefsen lassen, selbst wenn dessen Antheil nicht urkundlich verbürgt wäre. Und wohlbekannt ist uns auch der Typus der Engel mit ihren üppig gelockten Köpfchen! Wie das Blattwerk und die Putten, so konnten wir auch sie von Florenz bis nach Verona und Venedig und im Mailändischen verfolgen. Im pragmatischen Zusammenhang leiten aber schon diese Engel zu der miniaturhaften Behandlung jener Scenen aus der Heilsgeschichte und zu der feineren Seelenstimmung jener Mönchsfigürchen über, und da stehen wir offenbar bereits vor den ersten aus jenen fremden Samenkörnern auf heimischem Boden erwachsenen Blüthen national-lombardischer Kunst. Noch sind dieselben ungleich. Manches unzulängliche Gebilde ist darunter. Der sich geifselnde Hieronymus z. B. mit seinem grofsen Kopf und seiner linkischen Bewegung ist noch mittelalterlich. Das Meiste aber weist schon auf den Beginn der nationalen Renaissance hin. —

Wendet man sich nun der Künstlergeschichte auf Grund der erhaltenen Notizen zu, so ist zunächst zu betonen, dafs als Leiter der ganzen Decoration auch hier selbstverständlich der Hauptarchitekt, Guiniforte Solari, zu gelten hat. Allein es ist von vornherein so gut wie ausgeschlossen, dafs dieser, dem die Ueberwachung des Ganzen oblag, hier etwa Mehr als gelegentliche Skizzen geliefert habe. Die Ausführung lag in den Händen einer grofsen Reihe von scarpellini, deren Namen uns zufällig erhalten sind: im „claustrinum parvum": Cristoforo Mantegazza, Giovanni Cairate, Antonio da Lecco, Cristoforo Luoni, Francesco Solari, Gabriele Massaglia, Giov. Cavalli, Dionigi Rossi di Milano, Beltramolo de Madio, ferner Giovanni Antonio Omodeo und sein Bruder Protasio. Giov. Antonio Omodeo wird jedoch auch — und das ist seine erste urkundliche Erwähnung bei der Certosa — 1466 in Verbindung mit dem claustrum magnum genannt,[3]) und ebenso ist Meister

1) Einige besonders gute Arbeiten auf der Nordseite.

2) Wie nah sich diese Sculpturen auch mit denen des Mailänder Domes berühren, beweist ein Blick auf das im ersten Band auf Abbildung 41 wiedergegebene Puttenkind.

3) Magenta S. 460 Anm. 4.

CERTOSA BEI PAVIA. PORTAL IM „KLEINEN" KLOSTERHOF. LÜNETTE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

Cristoforo Mantegazza, der im December 1464 eine stattliche Zahlung empfängt, nachweislich für beide Höfe beschäftigt.

Omodeo und Mantegazza — das aber sind in dieser Hinsicht die beiden einzigen kunstgeschichtlich greifbaren Persönlichkeiten.

Am wichtigsten wird Omodeo. 1447 als Sohn eines in Binasco ansässigen Aloisio geboren, war er 1466 noch nicht zwanzigjährig, aber er mufs bereits die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben, denn man vertraute ihm, jedenfalls nicht viel später, dasjenige Werk in diesen Höfen an, das unter ihren Steinsculpturen weitaus die höchste Bedeutung hat, und, als bezeichnete Arbeit, auch für die ganze Reihe der geschilderten Consolen zunächst den festesten stilkritischen Anhalt bietet: die Marmorumrahmung der kleinen in das Querschiff der Kirche führenden Thür (Abb. 10).

Abb. 10.

Certosa bei Pavia. Portal im „kleinen" Klosterhof.

Es ist wohl der schmuckreichste Thürrahmen der ganzen italienischen Frührenaissance, aber lediglich als ein Zierstück decorativer Miniaturplastik, deren Formenfreude auch nicht die kleinste „leere" Stelle duldet. Trotz klarer Gliederung ist keine strenge Architektonik angestrebt. Die Vorderseiten der Thürpfeiler selbst sind Reliefbilder kletternder Putten, ohne jede Einfassung, und dieser innere Rahmen wird von einem zweiten umschlossen, dessen friesartiger Haupttheil völlig in einen selbständigen figürlichen und ornamentalen Mikrokosmus aufgelöst ist. Er zeigt in länglichem Rankenwerk oben die Hochrelieffigürchen Christi zwischen zwei Engeln und der Evangelisten neben ihren Zeichen, seitlich Maria und Gabriel, Putten und Engel. Neben der Lünette stehen Engelstatuetten, während das Halbrund durch Voluten und Palmetten wie ausgezackt erscheint. Malerisch gehalten ist trotz der sehr verschiedenartigen, fast zu Freifiguren übergehenden Relieftiefe auch die Hauptdarstellung in der Lünette selbst (Taf. 1). Dort thront die Madonna mit dem Kinde und nimmt die Huldigung der vom Täufer und dem heiligen Bruno empfohlenen knieenden Karthäusermönche entgegen. Den Grundgedanken der ganzen Darstellung verkündet die Inschrift unter dem Thron: „Felix mater ave, qua mundus solvitur a veh — que genetricis Evae veh facis esse breve", und die Künstlersignatur lautet: „Johannes Antonius de Madeo fecit opus."

Ein einseitiges, aber ungemein gefälliges Bild giebt dieses Werk von der Kunst seines jungen Meisters. Kein Beispiel findet sich von jenem krassen Realismus,

dessen packender Lebenswahrheit die Frührenaissance oft so rasch alle Schönheit zu opfern bereit ist. Kinder, dralle Bübchen und anmuthige Mägdlein, sind offenbar die Lieblingsgeschöpfe des Künstlers. Schon hier vertheilt er sie in reizender, abwechslungsreicher Fülle: als nackte Putten, die lustig im Weinlaube klettern (Abb. 11), und als langgewandete Engel (Abb. 12) mit üppigen Lockenköpfchen, allein oder zu Paaren, in sehr verschiedenem Mafsstab, stehend und knieend, bald mit Füllhörnern, Musikinstrumenten und Wappenschilden, bald mit den Leidenswerkzeugen des Herrn. Bis zur Lünette sind diese Engel emporgeklettert, neben dem Bogen halten sie die Wappen, und im Relief selbst stehen sie in winzigen Gruppen zu je dreien vereint ehrfürchtig auf den Armlehnen des Thrones. — Etwas von der weltfremden Kindlichkeit dieser Figürchen lebt hier aber auch selbst noch in den älteren Gestalten der Heiligen und Evangelisten und redet auch aus der Lünettendarstellung gröfseren Mafsstabes. Die Madonna ist liebenswürdig, aber nicht hoheitsvoll, das Christkind von ruhiger Schlichtheit, und diese Charakteristik gilt auch für die anbetenden Mönche und ihre Schutzherren. Für ein beschauliches Dasein mit naiv-innigem Gefühlsleben trifft der Meister offenbar den Ton am besten: zur Schilderung energischer Thatkraft scheint er nicht berufen.[1]) Der Faltenwurf ist verhältnifsmäfsig reich, zeigt scharfe Linien, jedoch noch nirgends jene als Eigenart lombardischer Renaissance allbekannte Brechung und Zerknitterung. In der Ornamentik ist das Detail hier schon völlig renaissancemäfsig durchgebildet. Einen Anklang an gothischen Geschmack könnte man höchstens in der Zeichnung der länglichen, gleichsam gefiederten Blätter finden.

Abb. 11.
Certosa bei Pavia. Portal im „kleinen" Klosterhof.
Detail d. Seitenwandung.

Abb. 12.
Certosa bei Pavia. Portal im „kleinen" Klosterhof.
Detail der Seitenwandung.

Kein Zweifel, dafs wir in dieser beglaubigten Jugendarbeit Omodeos den Hauptschlüssel auch für die Stilkritik der bisher geschilderten Steinsculpturen der Certosahöfe besitzen. Jene dort weitaus am häufigsten herrschende Miniaturplastik ist hier zum Aeufsersten gelangt. Wie mit der Nadel sind manche dieser kaum $2^1/_2$ cm hohen Köpfchen und 10 cm hohen Figürchen gemeifselt. Es sind Arbeiten, wie man sie sonst nur etwa in der Elfenbeinplastik findet. Aber nicht nur die Technik jener Consolenfigürchen hat hier ihre höchste Leistungsfähigkeit erreicht: auch für den Kunstcharakter gilt Aehnliches. Die winzigen Gestalten sitzender Mönche, die Halb- und Dreiviertel-Figürchen schliefsen die Reihe jener bisher betrachteten Kleinsculpturen der Hof-Consolen folgerichtig ab, und ebenso ist der reizende Engeltypus dieser Pforte, diese reichgelockte Mädchengestalt, die renaissancegemäfse Fassung jener uns schon so wohlbekannten Typen, die bisher aber gerade an der Certosa meist nur in der derben Art eines Luoni vertreten waren.

1) Das letztere beweist auch die Ringergruppe auf der Spitze der breiten Candelaberfüllung an der Innenwandung des Portals.

Auf Grund dieser Beobachtungen darf man nun wohl auch eine weitere Sichtung der reiferen Steinsculpturen beider Höfe schon im Sinne der Künstlergeschichte wagen. Von dem Meister dieses Portals stammen zunächst zweifellos die beiden köstlichen Pfeilercapitäle an den Ecken der Ostseite des claustrinum mit ihren Engelköpfchen und Halbfiguren, ebenso an der N.O.- und S.W.-Ecke des grofsen Hofes. Omodeos Eigenthum ist dort ferner sicher das schönste, leider arg zerstörte Consolenpaar auf der Nordseite, am Eingang zur „antica Prioria“: ein knieender Stifter mit Gebäudemodell, von S. Bruno empfohlen, ferner die Madonnengruppe, und wohl auch die obengenannte Reihe der benachbarten Renaissance-Capitäle.[1]) Auch sonst aber dürfte Omodeo gerade an den besten Consolen des chiostro grande vielfach betheiligt sein. Mehr noch als er scheint dort freilich Cristoforo Mantegazza gethan zu haben, und wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man ihm jene reizenden Büsten heiliger Frauen und die Marienscenen an der Südseite zuschreiben.

* * *

So lehrt also das Studium dieser Steinsculpturen der Höfe für die Zeit von rund 1450 bis 1466 hier folgende Richtungen kennen:

I. Kleinplastik in der Richtung der trecentistischen Campionesen.

II. Derbe Steinmetzarbeit im Anschlufs an den unter Filarete und Guiniforte Solari von Florenz beeinflufsten Uebergangsstil.

III. Kleinplastik in der Frührenaissance des Omodeo und Cristoforo Mantegazza, die hier ihre ersten zukunftsvollen Schöpfungen hinterlassen haben.

Gerade durch diese stilistische Verschiedenheit besitzen beide Certosahöfe ein schlagendes Analogon in Mailand selbst: die Arcaden der „Rocchetta“ im Castell[2]) bei Porta Giovia, deren drei Seiten in gleicher Weise die Entwicklung vom gothisirenden Uebergangsstil zur reifen Frührenaissance spiegeln. Ist doch auch dort Cristoforo Mantegazza 1466 und 1467 unter den Künstlern nachweisbar![3])

Mit diesem stilkritischen Rüstzeug darf man nunmehr daran gehen, den werthvollsten Theil der Certosa-Arcaden kunsthistorisch zu sichten: ihre weltberühmten Terracotten.

---

1) Auch die originellen Pilasterfüllungen durch aufsteigende Lilien an den beiden Eckpfeilern der Westseite des kleinen Klosterhofes gehen wohl auf Omodeo zurück. Aehnlich ist die Füllung am Portal zur Stanza del Lavabo im Querschiff.

2) Vergl. Beltrami, Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza, Milano 1894, besonders S. 706 ff.

3) Beltrami, a. a. O. S. 238 und 230.

## Terracotten.

Backsteinarchitektur und figürliche Terracottaplastik sind weder künstlerisch unbedingt auf einander angewiesen, noch historisch unmittelbar mit einander verbunden. Florenz, die Stadt des Quaderbaues und der Rustica, hat schon in der ersten Hälfte des Quattrocento, noch vor der weltberühmten Robbiakunst, eine blühende Thonplastik gehabt, die ihre Vertreter nach dem Norden, besonders ins venezianische Gebiet, entsandte, zu einer Zeit, als der reiche Backsteinbau der Lombardei figürliche Terracotten nur spärlich verwerthete. In Mailand beginnen die letzteren erst unter dem Toscaner Filarete und dem Lombarden Guiniforte Solari; ihr Hauptdenkmal dort bleiben die Fenster des Ospedale Maggiore. In Pavia war die Töpferkunst von jeher heimisch, die Baukeramik in Verbindung mit der Backsteinarchitektur seit dem frühen Mittelalter in Blüthe.[1]) Gute Erde bot die Tessin- und Po-Niederung selbst, und von den Paveser Brennöfen berichtet schon um 1330 der Anonymus Ticinensis: „Similiter sunt in Civitate Fornaces, ubi fiunt Vasa Vitrea, et aliae, in quibus Vasa Fictilia, et prope Civitatem aliae plures in quibus lateres et tegulae decoquuntur.“[2]) Figürliche Terracotten zu decorativen Zwecken aber sind hier nicht erwähnt und scheinen in Pavia bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts in der That nur selten gewesen zu sein. Erst langsam mochte im Zusammenhang mit den ornamentalen Zierformen in Terracotta, wie sie im Trecento und in der ersten Hälfte des Quattrocento für den Kirchenschmuck und für das Castell immer reicher verwerthet wurden, auch das Figürliche hier Boden gewinnen. Jedenfalls war der umfängliche Mafsstab, in dem die figürlichen Terracotten zum Schmuck der Klosterhöfe der Certosa herangezogen sind, bisher in Pavia selbst — und man darf hinzufügen in ganz Italien — unbekannt. Zweifellos geschah dies auf Veranlassung des damaligen Bauleiters, Guiniforte Solari, des Hauptmeisters der lombardischen Backsteinarchitektur und Decoration. Allein die Arbeiten selbst, und ebenso die auf sie bezüglichen Nachrichten, weisen noch auf einen anderen Zusammenhang hin: die hier verwendeten Muster kehren theilweise in Cremona wieder, und der Hauptname, den die Urkunden nennen, ist der eines Cremonesen: Rinaldo de Stauris.

* * *

Wie die Steinbildwerke, so spiegeln auch die Terracotten dieser Höfe verschiedene Entwicklungsphasen des künstlerischen Könnens. Auch an ihnen läfst sich verfolgen, wie dasselbe die mittelalterliche Gebundenheit mehr und mehr aufgiebt, sich im Charakter des Uebergangsstiles vervollkommnet und allmählich zu wahrhaft vollendeten Leistungen reinsten Renaissancecharakters gelangt. Gleichzeitig sind zahlreiche mehr persönliche Stilweisen zu unterscheiden.

Schon für den ersten prüfenden Blick trennen sich dabei die auch in ihren Mustern verschiedenen Terracotten der West- und Südseiten von denen der Nord- und Ostseiten: jene bleiben alterthümlicher, diese setzen von Anbeginn mit zierlichster Renaissancekunst ein. Bei beiden Höfen sind daher zunächst die West- und Südseiten zu prüfen.

### I. West- und Südseiten.

#### 1. Terracotten des kleinen Hofes.

Wie die in Haustein ausgeführten Säulencapitäle, so zeigen auch die Terracottaornamente der Backstein-Archivolten[3]) (Abb. 14) im kleinen Hof denselben Uebergangsstil, der die Details der Chorpartien, vor allem an den Halbkreisapsiden, kennzeichnet.

---

1) Zum folgenden vergl. besonders: C. Brambilla, Antonio Maria Cucio e la ceramica in Pavia, Pavia 1889 und: Gruner, Terracotta Architecture of North Italy.

2) De laudibus Papiae. Vergl. Muratori, Rer. Ital. Script. XI, col. 22.

3) Abb. Strack, Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889. Taf. 32 unten.

Die voluminösen Eierstab- und Carniesformen des Gesimses sind die gleichen wie dort, das Weinlaub hat die uns schon wohlbekannte unruhige Zeichnung, die es fast gefiedert erscheinen läfst. So haben auch die darin an den Archivolten hockenden und kletternden Puttenkinder noch gröfsere Köpfe und eine gleichsam noch ängstlicher zusammengeprefste Haltung als an den Fenstern des Ospedale Maggiore. Man wagte offenbar auch hier in der Terracottaform noch keine tiefe Unterschneidung und suchte die compakte Masse zu wahren. Daher der so unglückliche Kopfansatz, ohne Hals. Ein ähnlicher Archaismus

Abb. 14. Certosa bei Pavia. „Kleiner" Klosterhof. Terracotta-Arcaden der Südseite.

zeigt sich dann besonders in der nur strichelnden Behandlung der Haarpartien, vor allem an den meisten Reliefbüsten in den kleinen Medaillons des Hauptfrieses.

Diese Medaillons trennen im Fries (vergl. die Kopfleiste S. 5) ohne Rücksicht auf die Achsentheilung der Arcaden je eine Puttengruppe: zwei nach aufsen den Medaillons zugewandte knieende Flügelknaben halten über ihren Schultern eine breite Guirlande, auf der ihr dritter Genosse mit einem Tambourin schaukelt. Diese Bübchen sind besser gelungen als ihre kleineren Stammesbrüder unten an den Archivolten, aber ihre drallen, von den kurzen Hemdchen kaum verdeckten Glieder sind doch nur flüchtig modellirt, und die Haarbehandlung bleibt hart. Das Letztere gilt endlich auch für den Haupttheil dieser ganzen Decoration, für die grofsen Zwickelmedaillons, wo nicht mehr nur

Büsten, sondern Halbfiguren von Propheten angebracht sind, und schon durch die Hinzuziehung der Hände gröfsere Lebendigkeit erreicht wird. Sinnend oder betend halten sie oft in ganz momentaner Bewegung Schriftbänder oder Bücher. Unter diesen langbärtigen Köpfen findet sich mancher fesselnde Charaktertypus, dessen Kraft selbst die oft noch unleugbare stilistische Härte vergessen läfst. Werth und Technik sind übrigens auch hier verschieden. Begonnen wurde offenbar an der Nordwestecke, wo allerdings gerade der erste schöne, aufblickende Kopf wohl erst später eingefügt wurde. Die harten Haarsträhnen herrschen noch auf der Westseite und wenigstens noch bei den beiden ersten Exemplaren der Südseite, weichen dort dann aber mehr und mehr einer freieren Behandlung.

Diese älteren Terracotten des kleinen Klosterhofes sind nun aber kunstgeschichtlich von einem besonderen, bisher unbeachteten Werth: genau den gleichen, sogar sicher

Abb. 15. Cremona. Casa Cortese. Terracotta-Fries des Portals.

aus denselben Modellen geprägten Darstellungen begegnet man nämlich in Cremona. Das in Abb. 15 abgebildete Portal der Casa Cortese daselbst (Vicolo Cortese No. 1)[1]) zeigt in der Umrahmung seines Halbkreisabschlusses zwischen einem doppelten Spitzbogenrand und einem von Consolen begleiteten, gewundenen Stab dieselben kletternden Putten, und der Fries läfst trotz barbarischer Zerstörung[2]) doch noch mit Sicherheit erkennen, dafs dort auch das zweite Hauptmotiv dieser Hofseite, die knieenden Putten mit der ihrem Genossen als Schaukel dienenden Guirlande, angebracht war. Die kletternden Putten finden sich in Cremona ferner an den Archivolten der Westseite eines kleinen Arcadenhofes im Ospedale Maggiore.

Cremona ist als Stätte reichster Backsteinkunst längst bekannt. Auch dort liefern die Ufer des Po ein vortreffliches Thonmaterial, dessen Ausbeutung noch heut die den italienischen Architekten wohlbekannte, bedeutende Backstein- und Terracotta-Fabrik des Ingenieurs

1) Jetzt dem Ingenieur Francesco Podestà gehörig. Stücke desselben Musters in den Museen von Pavia, Mailand, Cremona und bei dem Antiquar Chiodelli daselbst.

2) Alle Köpfe sind abgeschlagen, und von dem Putto auf der Guirlande blieben nur noch die Flügel erhalten.

Giuseppe Repellini obliegt. Der Hauptttheil der in Cremona selbst erhaltenen Terracotten gehört einer späteren Zeit und einer anderen Kunstrichtung an und wird uns im Anschlufs an den Bildschmuck Bramantesker Bauten noch eingehend zu beschäftigen haben. Aber auch das frühe Quattrocento ist in ähnlichen Arbeiten aus Cremona und seiner Umgebung vertreten, vor allem in der Sammlung des Cremoneser Antiquitätenhändlers Martino Chiodelli, und dort findet sich das Hochrelief eines Engels, dessen alterthümliche Formenbehandlung sogar noch der romanischen Epoche angehört.

Begreiflich also, dafs die Bauleiter der Certosa für ihren ungewöhnlich grofsen Bedarf figürlicher Terracotten einen gut geschulten Werkmeister aus Cremona beriefen: Rinaldo de Stauris, der 1461 nach Mailand übergesiedelt war und 1464 als „magister ab intaliis" bei der Certosa genannt wird. Diese Bezeichnung läfst zunächst nur schliefsen, dafs er die Holzmodelle für die Terracotten herstellte.[1]) Aber der Zusatz „super ratione laborerii claustrini a foliamine" gestattet wohl auch die Annahme, er habe zum mindesten

Abb. 16. Cremona. Casa Cortese. Detail vom Terracotta-Fries am Portal.

auch die ornamentale Decoration entworfen, und das Vorkommen der gleichen Muster in Cremona selbst könnte befürworten, dafs Magister Rinaldo auch der Schöpfer der figürlichen Modelle war, doch ist am wahrscheinlichsten, der Cremoneser Bauherr des Palazzo Cortese habe durch seinen Landsmann die Ausformungen der ursprünglich nur für den Karthäuserhof bestimmten Modelle erworben. Der künstlerische Schöpfer der letzteren wäre dann am wahrscheinlichsten Guiniforte Solari selbst. Gegen diese Annahme wird sich kein gewichtigerer Grund geltend machen lassen, als die nicht unwesentliche Verschiedenheit zwischen diesen Terracotten des kleinen Klosterhofes und denen der Hospitalfenster in Mailand, an denen Solari zweifellos betheiligt ist. Dieser Unterschied ist allerdings beachtenswerth. Im Rahmenwerk der Mailänder Hospitalfenster[2]) ist das gleiche Motiv behandelt, aber die Puttenkinder, die dort im Weinlaub klettern, sind weit zierlicher als ihre Spielgefährten in der Certosa. Die rundlichen Formen der Mailänder Putten weisen vielmehr bereits auf den Typus hin, der in der Certosa bei den reiferen Friesen der Nord- und Ostseiten herrscht. Dagegen tritt eine gewisse Verwandtschaft zwischen diesen Terracottaputten und den gemeifselten Kindergestalten der Gewölbeconsolen des kleinen Hofes hervor, und dafs für die Thonmodelle die gleichen Meister thätig waren, ist ja ohnehin wahrscheinlich.

1) In Cremona sind solche alte Modelle im Pal. Stanga noch erhalten.
2) Vergl. Bd. I. S. 93. Abb. 55.

## 2. Terracotten des grofsen Hofes.

Bei den Terracotten der West- und Südseiten des „chiostro grande“[1] (Abb 17) sind einige Formstücke des chiostro piccolo wiederholt,[2] der selbständige Figurenschmuck aber ist verändert. Der grofse Fries wird ganz unterdrückt, die Decoration verkleidet den Bogen und seinen Zwickel als einheitliches Bildfeld, über dem dann ohne Zwischenstück das reiche Krönungsgesims folgt. Die Zwickel füllen auch hier Medaillons mit den Brustbildern von

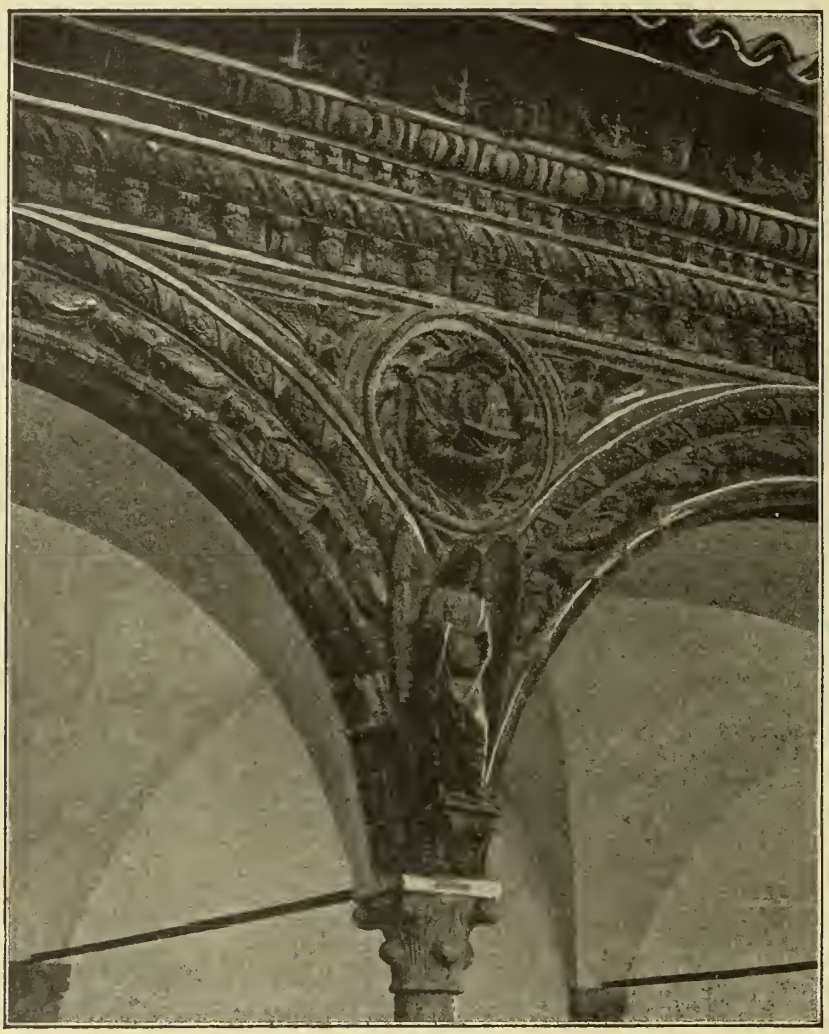


Abb. 17. Certosa bei Pavia. „Grofser“ Klosterhof. Terracotta-Arcaden der Westseite.

Propheten und Heiligen, ihrerseits wieder von den Halbfiguren kleiner, betender Engel flankirt. Betende Engel aber in ganzer Figur und schwebend — an jeder Arcade je acht aus der gleichen Form — enthält auch die Archivolte, die oben von einer Guirlande mit gerolltem, den Ave-Spruch zeigenden Spruchband begleitet wird. Vor den Bogenzwickeln selbst endlich fufsen auf Consolen mit lächelnden Engelsköpfchen ebenfalls Engel, diesmal in

1) Abb. Strack, a. a. O. Taf. 32 oben.

2) So die unteren, von den Arcadenfeldern zum Fries überleitenden Gesimse mit ihren kleinen Consolen, Rosetten und Köpfchen und dem derben gerollten Blattcarnies; so ferner der Eierstab über der Consolenreihe, während das Krönungsgesims statt der im chiostro piccolo ziemlich derben aufsteigenden Blätter hier einen als horizontales Band gewellten Fries von Weinranken mit Vögeln zeigt. Jene gefiederte Contourirung des Weinblattes ist hier fast flammenartig geworden. Die im chiostro piccolo noch glatte, nur gemalte Untersicht der Arcaden empfängt hier einen Belag mit Terracotta-Rosetten.

ganzer Gestalt, als selbständige Statuetten. Es ist hier nur ein Modell verwandt, dessen Anmuth solche Wiederholung allerdings gestattet: eine langgewandete Mädchenfigur, die andächtig in das mit beiden Händen gehaltene Buch herabblickt, gleichzeitig die um die Arme gelegten Enden des Mantels emporraffend. Die schwerfällige Bildung der beiden Flügel erklärt sich daraus, dafs sie selbst aus mehreren eigenen Formen hergestellt sind, aber die so harte, strichelnde Wiedergabe der Haare, die fast perückenartig wirken, sind hier, wie bei den kleineren Engeln doch ebenso, wie im chiostro piccolo, noch ein Zeichen des Archaismus. Allein dieser weicht bei den grofsen Brustbildern der Heiligen mehr und mehr. Diese voll Demuth aufblickenden Männer und Frauen sind die ersten wahrhaft ergreifenden Gestalten der lombardischen Renaissanceplastik, charaktervoll bis auf die nervigen Hände, völlig dem Leben abgelauscht und innig empfunden. Mit über der Brust gekreuzten oder betend erhobenen Armen schauen sie inbrünstig empor, oder sie blicken vor sich hin, weltvergessen gleich den ganz in ihre fromme Lectüre vertieften Engeln unten. Man sehe diesen das Hemd vor der Brust aufreifsenden Hieronymus, seinen mit dem Rosenkranz betenden Nachbarn „Beatus Giulelmius“, diesen auf den Stab gestützten, lang-

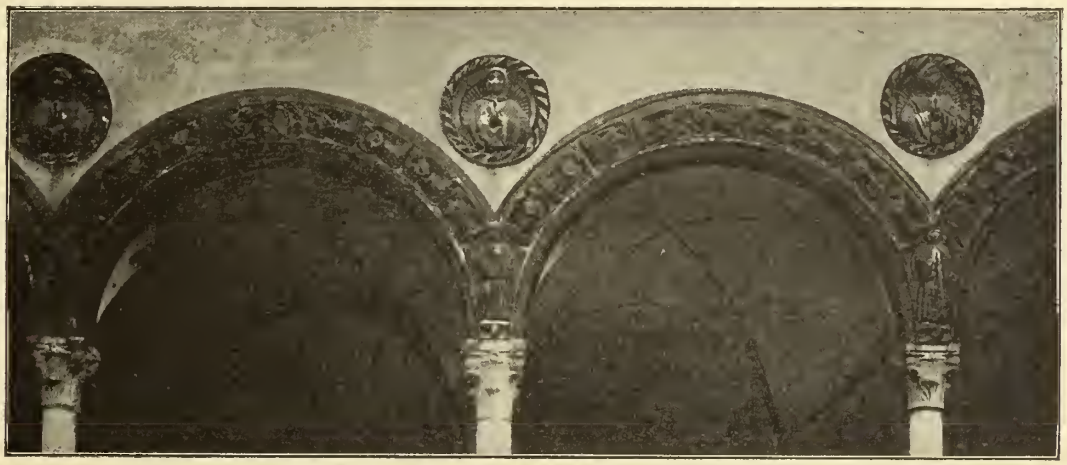


Abb. 18. Pavia. Pusterla. Terracotta-Arcaden des Klosterhofes.

bärtigen Greis Paulus Eremita (Südseite über der neunten östlichen Säule)! Das sind Gestalten, wie sie nur das Mönchsthum selbst schuf. Auch die weiblichen Köpfe sind psychologisch fein belebt und voll zarten Ausdrucks. Dabei ist die Formenbehandlung überall energisch und grofszügig.[1])

* * *

Der in den Süd- und Westseiten der beiden Karthäuserhöfe so deutlich wahrnehmbare Uebergangsstil auch in den zu Pavia selbst erhaltenen Terracotten noch vertreten, allerdings nur in vorwiegend ornamentalen Arbeiten. So zeigt der jetzt im Hof des Museo Civico (Pinacoteca Malaspina) angebrachte Portalgiebel vom Sitz der Eustachi, dem Castello delle Caselle im val Ticino,[2]) trotz des Rundbogens mit breiten Renaissanceranken den gewundenen Stab, den gothischen Bogenfries, und malerisch zu Rosetten zusammengerollte, noch gothisirende Kriechblätter. Eine eigenartige Verbindung von gothischen und renaissancemäfsigen Formen tritt uns ferner an den ebendort bewahrten Backsteinfenstern[3]) dieses Castelles entgegen. Hier wird der gothische Spitzbogen

1) Es läfst sich auch hier ein Fortschritt von der Nordwestecke aus bis zur Mitte der Südseite verfolgen.

2) Vergl. Vidari, Arsenale, Darsena e Campo del tiro a segno in Pavia. Cenni cronistorici. Pavia 1892. Abb. Taf. V. Text S. 23.

3) Vergl. Vidari, a. a. O. Taf. VI u. VII.

nach dem hergebrachten Typus der Uebergangszeit in zwei mafswerkartig ausgezackte, in einen Knauf endigende kleinere Spitzbogen getheilt, in dem Zwickel aber befindet sich hier schon das Medaillon eines Römerkopfes, und der Rahmen des Bogenfensters wird von zwei Renaissancepfeilern mit symmetrischen Kelchranken und Volutencapitälen gebildet, wie denn auch unten und oben ein gutes Eierstabgesims als Abschlufs dient. Das ist also wiederum die Stilrichtung Guiniforte Solaris und Filaretes, die an der Aufsendecoration des Certosa-Chores und in Mailand am Ospedale Maggiore herrscht. Dort bilden die Fenster im Obergeschofs des zerstörten Pal. Marliani[1]) sogar ein vollständiges Analogon des ganzen Typus.

Die Arbeit selbst aber ist an diesen Paveser Terracotten ziemlich derb. So sind auch die Halbfiguren betender Engel, die in den Arcadenzwickeln des Kreuzganges der Canepanova-Kirche in Pavia schlecht genug erhalten blieben, ziemlich roh modellirt, während die schwebend betenden Engelchen an den Arcaden des Chiostro della Pusterla[2]) (jetzt Priester-Seminar) in Pavia weicher und reifer behandelt sind (Abb. 18).

Aus diesen Analogien zwischen den älteren Theilen der Certosahöfe und den Paveser Denkmälern wird man kunsthistorische Folgerungen jedoch immer nur mit Vorbehalt ziehen dürfen, denn es erhellt von vornherein, dafs die einmal vorhandenen Modelle zuweilen auch später nochmals verwendet wurden, selbst als die Kunst schon über ein weit reiferes Können gebot. Dafs ein solcher Fall gerade bei den Arcaden der Pusterla vorliegt, wird durch seine übrigen Terracotten bezeugt, denn diese zeigen im Hof neben den genannten Figuren auch schon einen anderen Schmuck, der durch gröfsere Anmuth vor ihnen ausgezeichnet ist. Mit jenen betenden schwebenden Engeln wechseln an seinen Archivolten reizende, mit kurzem Hemdchen bekleidete Putten ab, die sich graziös in Wellenranken schmiegen: Ausformungen eines Modelles, das — in Pavia und seiner Umgebung noch aufserordentlich häufig verwendet — in seiner Formvollendung die Schranken des Uebergangsstiles bereits überschritten hat und dem Kunstkreis angehört, der die reiferen Seiten der Certosahöfe schmückte. Vor seiner Erörterung sei daher nun zunächst dieser schönste Terracottaschmuck der Certosa selbst gewürdigt.

## II. Nord- und Ostseiten.

Dieselbe Entwickelung, die hier in den Steinsculpturen von der noch halb mittelalterlichen Kunst zur blühenden Frührenaissance führte, hat auch in der Thonplastik der noch alterthümlich befangenen, oft plumpen Weise der Süd- und Westdecoration an den beiden anderen Seiten Stilbilder echtester Renaissance gegenübergestellt.

Es ist interessant, zu beobachten, wie diese neue Kunst hier ihre Selbständigkeit mit der Aufgabe verbindet, wenigstens noch einigermafsen die Einheitlichkeit der je vier Hofseiten für den Gesamteindruck zu retten. Im grofsen Hof sind die Hauptlinien des gesamten decorativen Organismus auch bei diesem späteren Schmuck beibehalten worden; anders im claustrinum, und doch hat man auch dort recht geschickt dem schon Vorhandenen Rechnung getragen, vor allem dadurch, dafs man das horizontale Friesband nicht ganz unterdrückte.

---

1) Vergl. Bd. I. S. 97. Abb. 56.

2) Vergl. besonders: Brambilla, a. a. O. (S. 23), der zur Datirung auf die Bauthätigkeit des Paveser Architekten Giovanni de Piscina von 1461 an hinweist. Die Terracotten sind am vollständigsten auf der Südwestseite erhalten, an den übrigen drei Seiten nur noch die Figur des betenden Mönches in den Zwickeln. Neben den Hauptmustern an den äufsersten Archivolten ferner die kleine Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel zwischen Cherubim. Dieser guterhaltene Hof der Pusterla bietet

## 1. Terracotten des kleinen Hofes.

Bei der schier überströmenden Formen- und Gestaltenfülle dieser Terracottadecoration (Abb. 20) möchte man, wie bei Omodeos Marmorthür, die Frage aufwerfen, ob es wohl überhaupt möglich sei, in nur einigermafsen künstlerischer Weise eine gröfsere Figurenmenge auf solcher Fläche zu vereinen.

Abb. 20. Certosa bei Pavia. „Kleiner" Klosterhof. Terracotta-Areaden der Nordseite.

Die Archivolten selbst zeigen auch hier, wie an den anstofsenden älteren Seiten, einen Fries von geschlängelten Weinranken und Putten, aber in weit zierlicherem Mafs-

überhaupt ein willkommenes Gegenstück zu der Stilrichtung, die in den Höfen der Certosa von der noch archaisirenden Weise zur Frührenaissance hinüberführt. Seine Hausteinsäulen sind schlanker und seine Areaden weiter und luftiger als in der Certosa, die hohen Blatteapitäle der Säulen offenbaren jedoch noch eine merkwürdige Unsicherheit der Zeichnung. Wie an den eben geschilderten Seiten des chiostro grande der Certosa ist auch hier über den Säulen, vor dem Kämpferstück der Areaden, auf kleiner mit Cherubimköpfchen geschmückter Console stets die gleiche Statuette dargestellt. Diesmal aber ist es nicht die eines betenden Engels, sondern eines betenden Mönches, und die Halbfigur eines solchen wird auch in dem von einem Rundstab eingefafsten Zwickelmedaillon ständig wiederholt: also ein dem Charakter des Baues angemessenes Gegenstück zu jenem Fenster des Castello delle Caselle, wo der antikisirende Gestaltenkreis wenigstens bereits in die Zwickelmedaillons eingezogen ist.

stab.[1]) Am Kämpfer vor den Zwickeln ferner wird nun ein selbständiges, sehr glückliches Decorationsmotiv eingeschoben: winzige, auf eigenen Consolen fufsende Engelfiguren tragen nach Art von Caryatiden ein Gesimsbrett, auf dem eine Blumenvase steht. Durch dieses Zwischenglied werden die den Bogenfries oben begrenzenden Wulste mit dem gerollten Schriftband nun flachbogig. Ihre stumpfen Zwickel über den Engeln und Blumenvasen sind auch hier, wie sonst, durch Halbfiguren betender Propheten und Heiligen (Abb. S. 20 und S. 22 f.) gefüllt, die aber nun natürlich ebenfalls einen kleineren Mafsstab zeigen. Sie werden von Kränzen umschlossen, und von diesen lösen sich keck aufgerollte Ranken los, in denen sich wieder etliche Puttenkinder wie auf Wellen lustig schaukeln. Der obere, weit niedrigere Fries endlich wird ebenfalls ganz in Einzelbilder kleinen Umfangs aufgelöst. Hier sind winzige Medaillons mit äufserst lebhaft blickenden Köpfen durch je eine Statuette eines lesenden Greises — stets die gleiche Gestalt! — getrennt. Das Krönungsgesims bleibt ohne den vuluminösen Eierstab, und in seiner Sima wechselt je ein Akanthusblatt mit einem kürbisartigen Kelch.

Aus diesen Bildwerken ist jede alterthümliche Härte geschwunden. Die flott bewegten nackten Bübchen im Rankenwerk mit ihren rundlichen Gliedern verhalten sich zu den plumpen und etwas struppigen Gesellen der südlichen und westlichen Terracottenreihe ähnlich, wie die Kinder an Omodeos Marmorpforte zu denen der Consolen des anstofsenden claustrino. An Omodeo erinnert auch der reizende, reich gelockte Caryatidenengel, doch ist die Formenbehandlung eine andere, rundlichere, als an Omodeos Portal. Dagegen sind die Halbfiguren der betenden Propheten in den Zwickeln, welche sich in ihrer innigen Empfindungsweise unmittelbar an die besten Figuren verwandter Gattung auf den Süd- und Westseiten beider Höfe anschliefsen, schärfer, gleichsam kantiger, modellirt. Eine Fülle erstaunlich lebendiger Porträts endlich bieten die fast in voller Körperlichkeit dargestellten Köpfe im oberen Fries.

### 2. Terracotten des grofsen Hofes.

Formal herrscht zwischen diesen reifen Bildwerken des claustrino und denen der entsprechenden Seiten des grofsen Klosterhofes (Abb. Taf. II) eine nahe Verwandtschaft, jedenfalls eine viel wesentlichere, als etwa zwischen den beiden Seitenpaaren jedes einzelnen Klosterhofes. Trotzdem ist im grofsen Hof, wie schon erwähnt, die Gesamtanordnung der älteren Arcaden auch an der Nord- und Ostseite beibehalten und nur das Figürliche selbst geändert worden. An den Archivolten wechseln Halbfigürchen betender Engel mit Doppelreihen von Cherubimköpfen rhythmisch ab, und dieser Fries wird wieder von dem gerollten Spruchband begleitet. Für die vor den Bogenkämpfern stehenden Statuetten und die auch hier von je zwei Engel-Halbfigürchen begleiteten Brustbilder in den Zwickeln ist selbst der Mafsstab der älteren Seiten der gleiche geblieben.

Aber diese neue Zeit duldet nun nicht mehr über den Kämpfern stets die gleiche Figur. Den betenden Engel der Süd- und Westseite ersetzt sie durch Engelstatuetten mannigfacher Art, welche die Leidenswerkzeuge des Herrn tragen, und zahlreiche Heilige,[2]) auch sie meist in ruhiger Stellung, betend oder begeistert emporschauend.[3])

Während die älteren Seiten für diese Statuetten nur in ihrem lesenden Engel Verwandtes bieten, wird es besonders lehrreich, die Behandlung der völlig identischen Aufgaben in den grofsen Zwickelmedaillons und den ihnen zur Seite befindlichen Engeln

1) An den nördlichen Theilen der Ostseite statt dessen gerollte Blätter mit Eicheln.

2) Als Beispiel für die Behandlung des Nackten sei der S. Sebastian auf der Ostseite genannt.

3) Darunter besonders auf der Südseite mehrere schon an den hellen Farben kenntliche moderne Arbeiten.

CERTOSA BEI PAVIA. „GROSSER“ KLOSTERHOF. OSTSEITE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

zu vergleichen. Am drastischsten zeigen die letzten, in welchem Verhältnifs die jüngere Schule zu der älteren steht. Die Haltung mit über der Brust gekreuzten Armen ist dieselbe, ebenso die Lockenfülle, aber die parallel gewellten, perückenartigen Haarsträhnen sind nun zu feinen Lockenreihen geworden, und diese umrahmen jetzt nicht mehr ein pausbäckiges, sondern ein gar fein gezeichnetes, liebliches Kinderantlitz mit schwärmerischen Augen: es ist der Lieblingstypus Omodeos. — Schreitet man zu unbefangener Prüfung die Süd- und Ostarcaden ab, so kann man zwischen den grofsen Propheten- und Heiligenmedaillons beider Seiten einen gleichen Werthunterschied kaum finden. An lebensvoller Kraft und Innigkeit sind diese Werke einander in der That wohl ebenbürtig, nur erscheint die Formenbehandlung an den späteren Arbeiten klarer und ruhiger, und in den Typen dieser ernsten Männer fällt hier eine eigenthümliche Herbheit auf, die uns fortan häufig begegnen wird. Eine äufsere Seltsamkeit ist ihrem Profil zu eigen: es springt nach unten, von der Nase abwärts, stark zurück: das sind die Lieblingsköpfe der Mantegazza. Das Grofsartigste vielleicht, was dieser ganze Klosterhof enthält, sind die Köpfe Christi und Gottvaters in den Eckzwickeln; wohl selbst eines Donatello nicht unwürdig! Aber wohin auch immer man hier die Blicke richten mag: überall eine wahrhaft staunenswerthe Fülle von Lebensbeobachtung und künstlerischem Können!

* * *

Vergleichen wir nun auch hier diese verschiedenen Stilgruppen der Terracotten mit dem Ergebnifs unseres früheren auf die Steinsculpturen beschränkten Studiums.

Die erste der dort herrschenden Richtungen, die Kleinplastik der Campionesen, wie sie an den ältesten Consolen des chiostro grande noch den Ton angiebt, ist bei diesen Terracotten kaum zu finden. Die archaischen Theile unter ihnen, an den Süd- und Westseiten, schliefsen sich im claustrinum vielmehr an jene mit Filaretes und Guiniforte Solaris Namen zu deckende Art des florentinisch beeinflufsten Uebergangsstils an, und in der That läfst sich die Verwandtschaft zwischen manchen der Hausteinputten an den Gewölben dieses Hofes mit den Terracottakindern, die an den Arcaden im Weinlaub klettern und im Friese spielen, wohl erkennen. Auf die gleiche Richtung weisen ja auch die Medaillons, die den kleineren der Ospedale-Fenster in Mailand so nahe sind.

Dagegen gewähren die älteren Terracotten im grofsen Klosterhof mit ihren seltsamen Perückenköpfen im Grunde ein fremdartiges Stilbild, und man wird bezweifeln dürfen, ob das überhaupt lombardische Arbeit sei.

Der Uebergang zu dieser aber läfst sich bereits auf der Südseite des grofsen Hofes in den Brustbildern der Hauptmedaillons verfolgen, die nun in dem oft schon wahrhaft grofsartigen Realismus ihrer Propheten und Heiligenköpfe mit reifer Kunst vollenden, was an den Hausteinconsolen rings begonnen war, während die ihnen beigegebenen Engel noch aus den alten, archaischen Formen stammen. Hier setzt dann mit der Gestaltenwelt der Nord- und Ostseiten die lombardische Kunst selbst ein, und zwar im grofsen chiostro am ehesten in der Art der Mantegazza, im claustrinum mit der Omodeos,[1]) obgleich dieser hier höchstens an dem Entwurf, aber wohl kaum an den Modellen selbst betheiligt war.

---

1) Diesen will Magenta hier ausschliefsen, weil er damals noch zu jung gewesen sei. Er zählte 1466 aber doch schon 20 Jahre, was nach damaligen Verhältnissen durchaus zur selbständigen Arbeit berechtigen konnte. Für Omodeos Antheil sprach sich auch schon Brambilla aus. Vergl. a. a. O. S. 24.

Mit Omodeo pflegt man meist auch jenes köstliche selbständige Werk in diesem Klosterhof in Verbindung zu bringen, das dort an der Südseite, rechts neben dem Eingang zum grofsen Hof, den Beschauer gleichsam als ein Gegenstück der in die Kirche geleitenden Marmorpforte fesselt: die Terracotta-Umrahmung des Brunnens (Abb. 23).

Beglaubigtermafsen wurde 1466 an ihr gearbeitet, und da sie die gemeifselten Consolen von 1463/64 verdeckte, gewinnt man eine noch genauere Datirung.[1])

Der Brunnen selbst befindet sich unter einer Flachbogennische. Seine Vorderbrüstung zeigt fünf reliefirte Marmorplatten mit reichen Blattrosetten, einer Doppelranke und der gekrönten Inschrift: maia | gra; im übrigen aber ist er ganz mit Terracotten verkleidet.

Die Lünette füllt ein Reliefbild der Scene an Jacobs Brunnen in Samaria, die, gleich sinnreich, auch das Lavabo in der südlichen Sacristei des Mailänder Domes ziert.[2]) Während sie dort jedoch auf die Zweifiguren-Gruppe: „Christus und die Samariterin" allein beschränkt

Abb. 23. Certosa bei Pavia. Terracotta-Brunnen im „kleinen" Klosterhof.

bleibt, ist hier zur Füllung des breiten Flachbogenfeldes auch die Schaar der Jünger dargestellt, die von Samaria mit den eingekauften Speisen wieder zum Brunnen zurückkehren, verwundert, „dafs der Herr mit dem Weibe redete".

Rein genrehaft wird diese Scene erzählt, in schlichtester Tonart, die etwas Volksthümliches hat. Dabei ist die Gruppirung sorgsam erwogen und durchgearbeitet. Man beachte, wie verschieden hier Hand- und Kopfbewegungen das Sprechen und Hören andeuten. Dennoch fehlt es nicht an Unzulänglichkeiten, die besonders hervortreten, wenn man etwa an die gleichzeitige toscanische Plastik denkt. Dann fällt doppelt auf, dafs sich der Meister von der Lage der durch die Gewandung verdeckten Glieder keineswegs stets völlig Rechenschaft gab, dafs hier Manches conventionell bleibt. Ist doch auch die Stellung von einer gewissen Schwächlichkeit und der Ausdruck nicht frei von einer hier unberechtigten Empfindsamkeit. Das aber gerade sind Züge, die der lombardischen Frührenaissanceplastik vielfach zu eigen bleiben, und besonders innerhalb der durch die Mantegazza gekennzeichneten Richtung.

1) Vergl. Magenta, S. 450ff., der wenigstens den untern Theil Omodeo zuschreibt.
2) Vergl. Bd. I. S. 45.

Vergleicht man dieses Relief mit dem übrigen Terracottaschmuck der Höfe, so darf hier selbstverständlich nur dessen reiferer Theil in Betracht kommen, aber unter ihm steht stilistisch nicht der des kleinen, sondern der des grofsen Klosterhofes hier am nächsten.[1]) Vollends durch die beiden köstlichen Engel, welche die Nische aufsen schwebend einfassen, wird dieser Hinweis zur Gewifsheit. Auch der übrige Schmuck enthält hierzu stilistisch keinen Widerspruch, doch bliebe bei ihm auch der Antheil Omodeos möglich. Die Seitenpfeiler zeigen unten eine Gruppe von je drei singenden Putten: ein Lieblingsmotiv Omodeos; oben stehen die Figuren des S. Bruno und des Täufers unter einem glockenförmigen Fruchtgehänge, das ebenfalls zum Atelierinventar Omodeos gehört. Ein besonderes Kleinod jener ersten keuschen Schaffensperiode der lombardischen Renaissance ist endlich noch oben die auf zwei Gewölbelünetten vertheilte Verkündigungsscene — rechts Maria allein in ihrem weiten Gemach, links Gabriel, dem zwei zutraulich aneinander gelehnte Genossen zur Seite stehen. In seiner schlichten Anmuth wäre es eines Fra Angelico oder eines Luca della Robbia würdig, und ist doch zweifellos lombardisch. Auch hier möchte man zuerst auf Omodeo schliefsen, zumal derselbe die gleiche Scene in Bergamo mit ähnlichen Gestalten schildert, dennoch lebt auch in diesen Figuren ein gewisser herber Ernst, der mich veranlafst, dieses Relief, wie überhaupt den ganzen Brunnen den Meistern der reiferen Thonbildwerke des chiostro grande, d. h. also doch wohl den Mantegazza, zuzuschreiben.

Seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird dadurch eher noch erhöht, denn dann haben wir hier wieder eines jener Werke, die den jungen Omodeo beeinflufsten. Arbeitete er doch damals etwa gleichzeitig seine Marmorthür in demselben Klosterhof! Auch diese Brunnenreliefs zeigen zwar an den Falten und Haaren eine harte, fast kantige Formenbehandlung,[2]) aber noch keineswegs jene bekannten lombardischen „Knitterfalten“, ebensowenig, wie irgend ein anderer Theil im Bildschmuck dieser Klosterhöfe.

## Terracotten in Pavia.

Es wäre auffallend, wenn diese durch das Zusammenwirken Omodeos, der Mantegazza und des Cremonesen Rinaldo de Stauris erreichte Blüthe der Terracottaplastik sich nicht ebenso, wie jene frühere der Uebergangskunst, auch auf Pavia selbst ausgedehnt hätte. In der That besitzt die Stadt wenigstens an einer Stelle Arbeiten, welche ganz unmittelbar den für diese reifsten Theile der Certosahöfe hergestellten Modellen entstammen. Das grofse Rosenfenster der Front der Carminekirche ist an seinem Innenrand mit den gleichen Halbfigürchen betender Engel besetzt, die an der Nord- und Ostseite des grofsen Certosahofes die Archivolten zieren. Hierbei handelt es sich nur um Ausformungen bereits vorhandener Muster. Die beiden neben diesem Rundfenster in eigenen Nischen stehenden Statuetten Mariae und des Engels Gabriel sind dagegen in der Certosa nicht vorhanden und zeigen gleichwohl die innigste Verwandtschaft mit den reifen Engelstatuetten des grofsen Klosterhofes, beziehungsweise auch mit den gleichen Gestalten am Brunnen des claustrinum. Sie könnten also (falls sie überhaupt alt sind) wohl von Omodeo selbst modellirt sein, der in Pavia ansässig war.

Besitzt doch dieselbe Kirche zugleich auch eines der feinsten Marmorbildwerke aus der Jugendzeit Omodeos, das in mannigfacher Hinsicht ein nur minder reiches Gegen-

1) Man halte die Köpfe der Jünger mit denen der dortigen Zwickelmedaillons zusammen.

2) Gerade dies ist es, was die Thonsculpturen dieses Brunnens von den reiferen des gleichen Hofes — also von Omodeo selbst? — trennen. Bemerkt sei übrigens noch, dafs die Unterseite des Nischenbogens hier die gleichen sternartigen Rosetten zeigt, wie die reiferen Arcaden des grofsen — nicht des kleinen! — Hofes. Auch dies ist vielleicht ein Grund mehr für die Richtigkeit der obigen Zuweisung.

stück zu der Pforte des kleinen Certosahofes bildet! Am Ende eines links neben der heutigen Sacristei liegenden Corridores befindet sich ein Sacristeibrunnen, dessen Hauptgruppe — über einem Volutensockel ein quadratisches Hochrelief: Christus und Maria,[1] — ebenso wie die reich ornamentirte Nischenumrahmung zweifellos von der Hand Omodeos stammt (Abb. S. 25).[2] Der Haupttheil, die Zweifiguren-Gruppe in der Mitte, wahrt den gleichen, naiven, genrehaften Ton, der in dem Terracottarelief am Brunnen des kleinen Certosahofes herrscht. In schlichter Demuth neigt sich die Jungfrau vor dem die Hände zu würdevollem Segen erhebenden Heiland. Die Arbeit ist sowohl am Nackten — man beachte besonders den vorgestreckten linken Fufs Christi — wie an den etwas hartbrüchigen Gewandfalten äufserst sorgsam, und in dem ganzen Werk macht sich noch eine leichte Befangenheit des Autors fühlbar. Sicherlich handelt es sich um eine frühe Leistung Omodeos, die jenem Marmorportal des chiostrino zeitlich noch nahe steht, vor allem aber mit seinem noch zu schildernden Grabmonument der Medea Colleoni in Bergamo die innigste Verwandtschaft hat.

Auf Grund der Uebereinstimmung mit seinem Puttentypus kann man Omodeo auch ein anderes, zwar nicht an der Certosa selbst, um so häufiger aber in Pavia vertretenes Modell zuschreiben, das jetzt ebenfalls an der Front der Carminekirche, über den beiden Seitenthüren,[3] sowie am Rundfenster des nördlichen Querhauses[4] (nach Via Roma) angebracht ist: das schon oben bei den Arcaden der Pusterla erwähnte Motiv des sich in das Rankenwerk einschmiegenden Knaben im kurzen Hemdchen. Häufiger als diese Form ist keine andere in der Terracottakunst in Pavia benutzt worden. Wie an der Carmeliterkirche und an den Arcaden der Pusterla, so findet sie sich auch von einer Fruchtguirlande begleitet an einem dritten aus dem Castello delle Caselle jetzt ins Museo Civico gelangten, im übrigen noch gothischen Fenster,[5] ferner in Casteggio auf dem jenseitigen Po-Ufer. Vor allem aber schmückt sie den reichsten der bei Pavia wenigstens in einigen Bogen erhaltenen Kreuzgänge, der sich noch am ehesten mit den reiferen Terracotten auch des „claustrinum" vergleichen läfst: die Archivolten des Klosterhofes von S. Lanfranco (Taf. III).[6] Dieses Kloster der Vallombrosaner zählte zu denen, die der Anonymus Ticinensis[7] in seiner Schrift „De laudibus Papiae" eines „grofsen Prälaten, Königs oder Kaisers" würdig erklärt. Das geschah lange vor der Entstehungszeit seiner heutigen Terracotten, welche die auf schlanken Doppelsäulchen mit breiten Kämpfern fufsenden Arcaden verkleiden. Einzelne ornamentale Theile scheinen dort den für die reiferen Seiten der Certosahöfe gearbeiteten Formen entnommen, und an das Vasenmotiv über den Säulen des dortigen claustrinum erinnern hier auch die an gleicher Stelle angebrachten Puttencaryatiden. Auch hier halten sie eine Vase empor, auf der zwei Bübchen hocken.[8]

---

1) Die Deutung der beiden einander gegenüber sitzenden Figuren ist nur für Christus sicher. Die Krone auf dem Haupt der Jungfrau ist moderne Zuthat.

2) Das Uebrige — die Urne mit den drei Wasser speienden Cherubimköpfen und die grofsen Medaillons mit den Halbfiguren des S. Antonio und S. Pietro Martire in der Rückwand der Nische zu Seiten des Christusreliefs — ist spätere, handwerksmäfsige Arbeit. Die schlanken Seitenpfeiler zeigen eine feine Candelaberfüllung, die sich aus Dreifüfsen, Kelchen und Ranken aufbaut, aber auch durch Putten belebt, und — an dem Pfeiler links — durch das Figürchen eines Gewappneten bekrönt ist. Einmal ist auch hier die uns von der Portinari-Capelle her bekannte, und auch am Certosa-Brunnen verwerthete Blumenpyramide benutzt. Diese Pfeiler sind zweifellos von Omodeo gearbeitet.

3) Die Terracotten dieser Seitenportale stammen von den im folgenden erörterten Arcaden der Pusterla und des Klosters S. Lanfranco. Vergl. Brambilla, a. a. O. S. 21. Andere Fragmente werden besonders im Museo Civico in Pavia und im Museo Archeologico in Mailand bewahrt.

4) Dort neben der Reihe schwebender, betender Engel, die sich an den Arcaden der Pusterla befinden.

5) Vergl. Vidari, a. a. O. Tav. VIII.

6) Vergl. besonders: Prelini, Note Storiche intorno al tempio ed al monastero di San Lanfranco presso Pavia. Pavia 1875. S. 28ff. — dell' Acqua, Il Commune dei Corpi Santi di Pavia e ca' de' Tedioli. Profili storico-descrittivi. Pavia 1877. S. 61 ff. Ueber die Terracotten S. 71. Abbildungen mit Details zu S. 70 und 72.

7) a. a. O. cap. XX, col. 42.

8) Zwischen den Consolen des Frieses sind ganz winzige Schildkröten nachgebildet. Einige aus dieser Form im Museo Civico zu Pavia.

S. LANFRANCO BEI PAVIA. ARCADEN DES KLOSTERHOFES.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

Diese Terracotten von S. Lanfranco sind fest datirt.[1]) An der Mauer des Kreuzganges zeigen die Gewölbeconsolen[2]) ebenfalls einen zierlichen Terracottaschmuck, ein Puttokind zwischen Volutenstengeln, das von der gleichen Hand gebildet ist wie die Putten an den Archivolten, und diese Consolen tragen die Inschrift: „Hoc opus f. f. Lucas abbas S. L. anno 1467." Das ist also die gleiche Zeit, in der die reifen Terracotten der Certosahöfe gearbeitet wurden. Dieselben Consolen finden sich in Pavia auch im Refectorium des Klosters der Pusterla.[3])

Abb. 25. Certosa bei Pavia. Console im „kleinen" Klosterhof.

* * *

Zweifellos sind diese Terracotta-Arcaden nebst den aus den gleichen Formen stammenden Fragmenten, die besonders in die Museen von Pavia und Mailand gelangten, nur noch die spärlichen Reste einer einst im ganzen Gebiet von Pavia und Cremona weit verbreiteten Denkmälerreihe. Aber auch diese kargen Beispiele genügen, um zu bezeugen, dafs die Terracotten der Certosahöfe die glänzendste Leistung dieser der Lombardei eigenen Kunstgattung bleiben.

Innerhalb der national-lombardischen Kunstgeschichte füllen sie in hochwillkommener Weise ein bisher fast leeres Blatt.

Die Wurzeln der hier vertretenen Kunst ruhen in noch mittelalterlichem Boden. Nicht zufällig hat sie sich gerade an klösterlicher Stätte entwickelt: Mönchskunst, die um Zeitaufwand unbekümmert ist, und der solche Arbeit selbst als frommes Tagewerk gilt, möchte man hier erblicken. Aber man vergesse nicht, dafs eine gleich liebevolle Einzelarbeit auch in den Steinmetzhütten hergebracht war, welche die grofsen Kirchenbauten, vor allem den Mailänder Dom, umgaben. Die gothisirenden Consolen und Knäufe der Mailänder Kathedrale sind auch hierin vorangegangen. In den Sacristeisculpturen eines Giovannino de Grassi und Giacomo da Campione lernten wir die ersten bedeutungsvollen Werke dieser an den Certosa-Arcaden herrschenden Kunstweise kennen: den lebenswahren Realismus, den Genrecharakter, die sorgsame Miniaturarbeit und den plastischer Wucht baren, mehr malerischen Zug der Formenbehandlung. Eine innere Verwandtschaft mit dem germanischen, transalpinen Kunstempfinden ward in jenen Domsculpturen fühlbar. Ganz leise klingt sie auch in diesen Certosahöfen nach. Manche Gestalt mag an spätgothische Holzbildnereien des noch Nordens oder an die knorrigen Männertypen altniederländischer Bilder erinnern. Allein das italienische Schönheitsgefühl ist hier nun doch schon zum Siege gelangt und erreicht besonders in den jugendlichen Frauen- und in den Mädchenfiguren der Engel sogar eine ungewöhnlich zarte Anmuth. Gerade dies ist das Gebiet Omodeos, während seine Genossen, die Mantegazza, schon hier eine herbere Auffassung zeigen, und die Meister vom Schlage eines Cristoforo Luoni die Liebenswürdigkeit der Themata durch eine oft noch recht derbe Formengebung schädigen.

---

1) Ueber den Künstler dieser Terracotten herrschen verschiedene Ansichten. Nach Robolini, Memorie appartenenti alla storia della sua patria. Pavia 1838. vol. VI. Part I. S. 179, sollen sie von einem Deutschen Lucas, Luca de Alemannia, stammen, dem als „magister a fictilibus seu imaginibus terrae" 1455 die Steuern erlassen wurden, aber zweifellos war auch dies nur ein Techniker, ein vasajo. Auf Omodeo wies schon Julius Meyer hin (Allg. Künstlerlexicon. Leipzig 1873. I. S. 576). Magenta (Certosa S. 449) schlägt dagegen kritiklos den Meister der älteren Areaden des kleinen Certosahofes vor.

2) Es sind hier nur acht erhalten. Der in der Inschrift genannte Luca Zanachi war von 1453 bis 1480 Abt. Die übrigen Arcaden des Kreuzganges wurden 1873 niedergerissen, um den Cimitero Parrocchiale zu vergröfsern!

3) Vergl. Brambilla, a. a. O. S. 23. Nach Magenta auch in S. Salvatore (S. 449 Anm. 2).

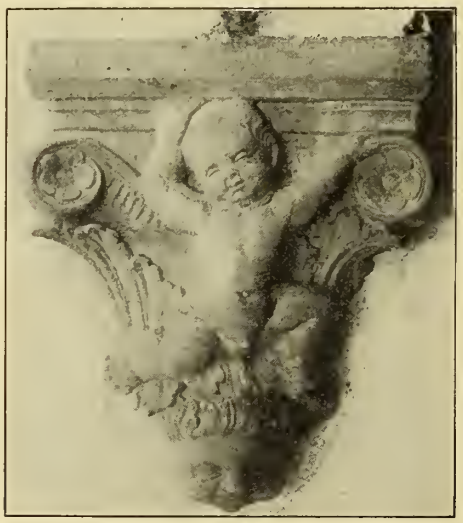
Folgerichtig schliefst sich der Bildschmuck dieser Höfe unter allen diesen Gesichtspunkten dem im zweiten Capitel erörterten Uebergangsstil der lombardischen Plastik an. Auch die von Florenz beeinflufsten neuen Typen und stilistischen Eigenheiten leben hier noch fort. Nur, dafs die archaische Gebundenheit mehr und mehr weicht und in den reiferen Arbeiten zur künstlerischen Vollendung der ganzen Kunstweise führt.

Und nicht gleichgültig ist es endlich auch, dafs solche Blüthe hier gerade in Thonbildwerken erreicht wird. Die Florentiner Thonbildner der ersten Hälfte des Quattrocento, die Vorläufer und Genossen der della Robbia, haben neben den Toscanern Filarete und Michelozzo nach Oberitalien, wie nach Venedig, so auch nach der Lombardei jene in der lombardischen Uebergangsplastik als neue Errungenschaften wirkenden Eigenheiten gröfstentheils eingeführt. Der genrehafte Zug, die malerische Formenbehandlung und die Empfindungsinnigkeit scheint durch das leicht zu behandelnde Thonmaterial selbst gefördert. Mindestens in einen pragmatischen Zusammenhang mit jenen unglasirten Thonbildwerken zu Florenz und Venedig dürfte man auch diese Certosa-Terracotten bringen, obgleich sich unmittelbare Beziehungen nicht nachweisen lassen.

Innerhalb der Geschichte der lombardischen Terracottaplastik selbst aber bilden diese Arbeiten im Anschlufs an die der Mailänder Hospitalfenster und die Werke zu Castiglione d' Olona eine in sich abgeschlossene Gruppe.

Eine zweite Reihe von Arbeiten gleicher Gattung, die dem letzten Drittel des Quattro- und dem Beginn des Cinquecento angehören, ist von ihr durch Inhalt und Form verschieden. Ihre Themata beschränken sich mehr und mehr auf den classischen Stoff, der in jener ersten Gruppe nur durch die Putten und Römerköpfe verkörpert war, und sie ersetzen die intime Miniaturplastik durch eine grofszügige, freilich auch viel flüchtigere Formenbehandlung.

Diese zweite Blüthe der lombardischen Terracottakunst ist in der Certosa selbst nicht vertreten. In Pavia gehört ihr die Decoration des Palazzo Bottigella an. Ihre wahre Heimath aber ist wiederum Cremona, und ihre Wirkungssphäre reicht von dort südlich bis zu den Marken und tritt in Mailand in unmittelbaren Dienst der neuen, reinen Renaissancebaukunst des Stile Bramantesco. Mit diesem hat sie uns erst in den späteren Capiteln zu beschäftigen, denn zunächst gilt es, die erste mehr selbständige gröfsere Leistung des lombardischen Hauptmeisters zu würdigen, der in diesen Höfen der Certosa herangereift war: die Colleoni-Capelle zu Bergamo.



## Zweites Capitel.

# Die Colleoni-Capelle in Bergamo.

„Collea quae seruat moles operosa sepultum
Hoc juxta est, cuius plumbeus extat apex.
Illius tumulus, Simulacraq; marmoris audent
Phidiacae signis se aequiparare manus."
Achillis Mucii Theatrum . . . Bergomi. 1596.

Norditalien besitzt wenige durch Menschenhand geschaffene Stätten, die sich an stimmungsvollem Reiz mit der „Piazza Garibaldi" der Altstadt Bergamo messen können. Es ist das Forum des Ortes, ein kleines Plateau auf dem Gipfel des Berges, der den Baugrund für „Bergamo alta" bot und es zu einer der am schönsten gelegenen Städte der Lombardei macht. An der Nordseite erhebt sich in wuchtigem Spätrenaissancestil der jetzt in ein Istituto tecnico umgewandelte Municipalpalast, geradeüber der Broletto, zu dessen Frontwand mit den Bogenhallen und den gothischen Fenstern sich in vereinzeltem, leider halb zerstörtem Marmorschmuck zierliche Frührenaissance-Decoration gesellt, während rechts im Winkel vor dem Thurm die hochstufige Treppe mit ihrem Holzdach zum Oberstock, zur Stadtbibliothek, emporführt.

Heut pflegen nur wenige Menschen diesen stolzen Platz zu beleben. Seine frühere Bedeutung als socialer Mittelpunkt hat er zu Gunsten der Piazza Cavour in der modernen, betriebsamen Unterstadt völlig eingebüfst. Unbeachtet bleibt jetzt die schlechte Statue Torquato Tassos, welche dem Platz ehemals den Namen gab; aus den Steinfliesen sprieſst Gras, und meist herrscht Stille ringsum: träumerisch scheint die Gegenwart hier nur der märchenhaften Sprache vergangener Zeiten zu lauschen. — Und deren Eindruck gewinnt noch an Reiz, wenn man die Hallen des alten Broletto selbst durchschreitet, denn dann öffnet sich dem Blick ein zweites noch fesselnderes Architekturbild. Der Dom zur Linken geleitet von den Tagen Filaretes zu denen Bramantes, Palladios, Scamozzis und bis zur Jetztzeit, vor uns aber verkörpern sich die beiden Blütheperioden echt oberitalienischer Decorationsweise in zwei ihrer köstlichsten, durch ihre unmittelbare Nachbarschaft doppelt wirksamen Bauten: in dem gothischen Nordportal von S. Maria Maggiore und in der bunt und lustig schimmernden Renaissancefaçade der Cappella Colleoni.

Vom Namen des Condottieren Bartolomeo Colleoni ist die an Erinnerungen an grofse Männer so reiche Stadt noch heute erfüllt. Hält ihn doch schon seine hochherzige Stiftung für Bergamasker Bräute noch jetzt bei manchem jungen Glück lebendig! Wer freilich den eigenartigen Zauber, der das Leben eines Condottieren der Renaissance zuweilen umgeben konnte, so recht auf sich wirken lassen will, mufs nach dem Lieblingsaufenthalt des alten Haudegens, nach Malpaga wandern, wo dessen Feste in den Fresken Romaninos noch einen lebhaften Nachhall finden; allein auch in Bergamo selbst legen die

Abb. 28. Bergamo. Colleoni-Monument. Fries am „unteren“ Sarkophag.

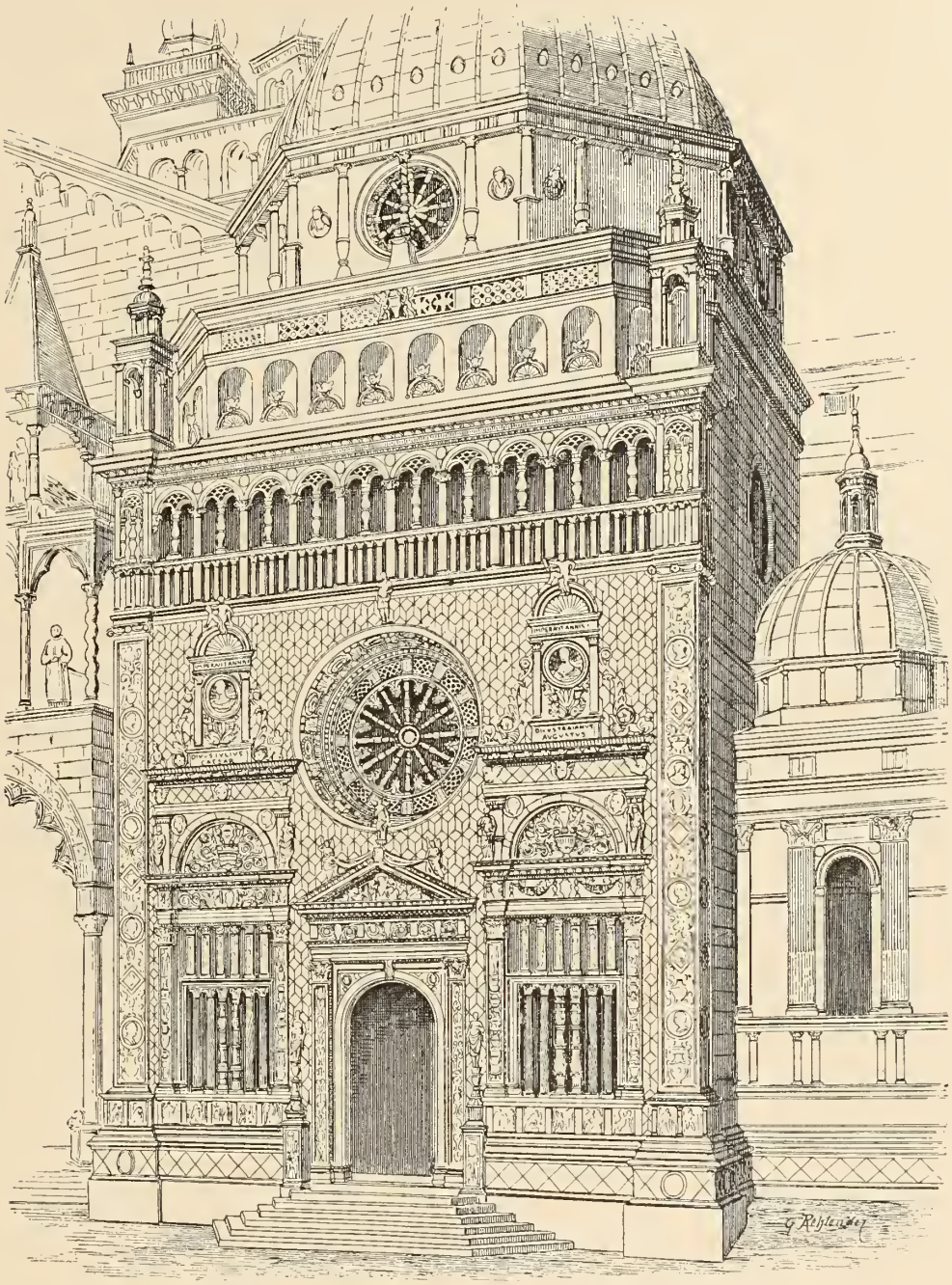
erst neuerdings von der Tünche befreiten Wandbilder seines Palastes,[1]) des heutigen Istituto Colleoni, von seinem Kunst- und Ruhmsinn Zeugnifs ab.

Sein Hauptdenkmal ist jedoch seine Grabcapelle (Taf. IV).

Ein echtes Renaissance-Mausoleum! Den ernsten Zweck läfst die Front des kleinen Anbaues an S. Maria Maggiore nicht ahnen; ihr Wesen ist vielmehr heitere Pracht. Sie ist als Ganzes nur ein decoratives Schaustück, eine farben- und figurenreiche Coulisse, nicht aber der Ausdruck eines architektonischen Gedankens. Der letztere bleibt, soweit er im baulichen Organismus allein ausgesprochen ist, überhaupt recht dürftig: ein quadratischer Hauptraum, an den sich westlich ein ebenfalls quadratisches Altarhaus anschliefst, und neben diesem die schmale Sacristei; der cubische Hauptkörper der Capelle nur durch einen Zwischentheil mit abgestumpften Vorderecken in den octonogonalen Tambour übergeleitet, der die achtseitige Kuppel trägt, und westlich das niedrige Altarhaus mit selbständiger Kuppel! Diese Architektur ist als solche vollständig reizlos, und der decorative Schmuck ist der Frontwand gleichsam nur wie ein schimmernder Teppich vorgeheftet. Allein die Gesamtwirkung dieser Façade bleibt davon unabhängig. Ueber die Form herrscht in ihr die Farbe.

Dies wird vor allem durch die vollständige Verkleidung der glatten Mauerflächen mit weifsen, rothen und schwarzen Marmorplättchen bedingt, die, als Rauten gegeneinander gesetzt, übereinander gefügten mehrfarbigen Würfeln gleichen: ästhetisch als Schmuck einer verticalen Wand ebenso verfehlt, wie als Fufsbodenbelag. Zu so kleinlichem Spiel ist hier die Pisaneske Streifenincrustation herabgesunken, für welche das benachbarte Portal der Kirche S. Maria Maggiore ein doch weit monumentaler gehaltenes Muster bot! — Dieser Buntscheckigkeit der Hauptflächen entspricht auch die vielfarbige Behandlung des Uebrigen, die selbst auf winzige Theilglieder ausgedehnt ist. Auch die luftige Durchbrechung des Ornamentes steigert den coloristischen Wechsel. Schon in dieser Hinsicht ist diese Front das Hauptbeispiel der malerischen Verzierungsweise der Lombardei und, weil auf so viel kleineren Raum beschränkt, bezeichnender als selbst die der Certosa. Allein auch bei solchen winzigen Mafsverhältnissen tritt die Unfähigkeit, die Aufgaben baulicher Decoration künstlerisch befriedigend zu bewältigen, fühlbar genug hervor, selbst wenn man von den späteren Umänderungen, besonders der Fenster, zunächst noch ganz absieht. Die architektonische Grundform ist auch an der Front sehr schlicht: in der Mitte eine kleine, rundbogige Eingangsthür, darüber eine grofse Rose und seitlich zwei hohe, zunächst geradlinig, dann ebenfalls im Halbkreis geschlossene Fenster; dazu zwei Eckpfeiler und oben, über zierlicher Balustrade, eine stattliche Arcadengalerie. Nur bis hierher darf man die der Renaissancearbeit gewidmete Betrachtung ausdehnen, obschon auch dieser Theil nicht intact blieb. Mit völlig malerischer Freiheit breitet sich über diesen Kern das Schmuckgewand, nicht nur als Rahmen- und Füllwerk, sondern auch als eine selbständige Zierarchitektur, in unruhig durchbrochenen Linien und Formen.

1) Vergl. L'arte ital. decor. VI. 1897. Nr. 3. S. 25 ff.



BERGAMO. COLLEONI-CAPELLE.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

Abb. 29. Bergamo. Colleoni-Monument. Fries am „unteren“ Sarkophag.

Fast rein malerisch, jedenfalls oft ohne rechte organische Einordnung in das bauliche Ganze, ist auch der Bildschmuck vertheilt, dessen Mafsstab dabei durchgängig zu klein gegriffen ist. Es fehlen vor allem gröfsere Hochreliefs, die, etwa wie an der Front der Certosa, zwischen den Freistatuen, den Flachreliefs und dem bunten Farbenteppich genügend vermittelten.

Nächst der Buntheit und Ueberladung ist die auffälligste Eigenart dieser Front ihr rein profaner Charakter. Nichts kirchlich Ernstes hat ihre Architektonik, ja selbst von den einzelnen der Kirchenbaukunst angehörenden Bautheilen besitzt sie lediglich das Rosenfenster, und auch dieses nur in ornamental spielender Umdeutung. Profaner Pracht dient meist auch der Inhalt des Bildschmuckes. Hier mag sich allerdings auch der persönliche Wille des Auftraggebers selbst geltend gemacht haben. An den Dogen- und Feldherrngräbern Venedigs, in dessen Dienst der Condottiere so lange stand, war eine halb antikheidnische Aeufserung des Ruhmsinnes damals hergebracht. Bartolomeo Colleoni selbst blieb den humanistischen Kreisen nicht fremd. Hat er doch sogar seinen beiden Töchtern antike Namen gegeben: Medea und Cassandra! Den modernen Kriegsmann mit den römischen Kaisern und mit den Helden altclassischer Sagen zu vergleichen und durch Wort und Bild in Parallele zu setzen, entsprach ohnehin völlig den herrschenden Anschauungen. Auch das Geschlecht der Visconti und Sforza empfängt an der Certosa diese erlauchten Ahnen. Begreiflich also, dafs, wie in den Sockelreliefs der Certosa, so auch in denen der Colleoni-Capelle Scenen aus der Schöpfungs- und Heilsgeschichte mit Herculeskämpfen, in den Medaillons der Pfeiler Heiligenköpfe mit den Bildnissen römischer Kaiser und Kaiserinnen wechseln; begreiflich selbst, dafs über den beiden Fenstern in eigener Aedicula die Büsten Cäsars und Trajans neben Putten mit dem Colleoni-Wappen prangen. Das ist der gleiche Geist, der am Grabdenkmal des Condottieren im Inneren herrscht, wo antike Helden den Sarkophag bewachen, und ehemals die Deckenfresken von seinen Kriegsthaten in monumentaler Sprache erzählten. Ist dieser Geist in der lombardischen Renaissance doch auch sonst allerorten ausgesprochen, am bezeichnendsten an der Certosa, und sicherlich nicht nur deshalb, weil dieselbe gleichzeitig eine fürstliche Stiftung und Grabstätte ist! —

Zur Aufnahme des eigenen Grabdenkmales hatte Bartolomeo die Capelle bestimmt. Nicht unmöglich aber, dafs dieser ganze Plan mit dem Hinscheiden seiner jungfräulichen Tochter Medea am 6. März 1470 in Zusammenhang steht. Dieser Todesfall hatte ihn, wie Muzio poetisch erzählt, tief ergriffen. Auch jene Stiftung für arme Bräute erfolgte zum Andenken an die Tochter. Sie bezeugt, dafs der rauhe Kriegsmann zuweilen nicht nur freigebig wie ein Fürst, sondern auch feinsinnig und praktisch zugleich war. — An den Bau seiner Grabcapelle knüpft sich allerdings eine echte Condottierenthat. Er hatte zum Bauplatz das von der einen Sacristei von S. Maria Maggiore eingenommene Terrain erwählt, und als ihm die Erlaubnifs, diese Sacristei niederzureifsen, von der zuständigen Behörde, dem Consiglio della Misericordia, verweigert wurde, liefs er sie von seinen Soldaten gewaltsam abbrechen.

Die Capelle wurde 1470 begonnen; ihr Meister ist Giovanni Antonio Omodeo. Dies war, von allem anderen abgesehen, unmittelbar durch eine allerdings jetzt zerstörte Inschrift am Bau selbst bezeugt,[1]) welche ihn als Architekten und Bildhauer nannte.

Omodeos Name wird, wie wir wissen, zum ersten Male 1466 in den Acten der Certosa erwähnt. Vier Jahre darauf stirbt Medea Colleoni, und schon 1473 erhält Omodeo die Hälfte der bereits den Mantegazza aufgetragenen Façadensculpturen der Certosa. Das soll auf Fürsprache Colleonis erfolgt sein, Omodeos Hauptthätigkeit für diesen mufs also wohl in die Jahre 1470 bis 1473 fallen. Das Grabdenkmal der Medea, das der Vater in der kleinen Dominicanerkirche S. Maria della Basella errichten liefs, und das 1842 ebenfalls in die Capelle zu Bergamo übertragen wurde,[2]) hat die Inschrift:

IOVANES · ANTONIVS · DE · AMADEIS · FECIT · HOC · OPVS ·

Es wurde wohl gleich nach dem Tode der Tochter begonnen, scheint aber erst nach dem des Vaters selbst vollendet worden zu sein, denn in seiner Inschrift wird auch dessen schon als eines Verstorbenen gedacht: „filia . . quondam . . Bartholomei Colioni". Dafs weder die Capelle selbst noch das Grabmonument des Condottieren 1473 vollendet war, ist verbürgt. Im Codicill seines Testamentes vom 31. October 1475 bestimmt er kurz vor seinem Tode (3. November), seine Capelle nebst dem Grabdenkmal stattlich zu vollenden: „debere compleri et finiri, et sumptuose ornari". Unten am Pilaster der westlichen Aufsenmauer steht die Jahreszahl 1476, allein auch sie ist mit Sicherheit zunächst doch nur auf diesen Theil der Wandincrustation zu beziehen. Noch siebzehn Jahre später konnte für den Hauptheil des Ganzen, für das Monument Bartolomeos, eine dasselbe sehr wesentlich umgestaltende Veränderung, die Aufstellung eines broncenen Reiterstandbildes des Beigesetzten, beschlossen werden; erst 1501 ward dasselbe schliefslich in Holz ausgeführt, und nicht von Omodeo selbst, sondern von zwei deutschen Künstlern. Vom Beginn der Capelle bis zur Vollendung des Condottierengrabes verflossen also etwa dreifsig Jahre (1470 bis 1501). Die Entwürfe und den gröfsten Theil der Sculpturen dürfte Omodeo allerdings ohne wesentliche Unterbrechung in einem Zuge hergestellt haben, doch bleibt auch hierfür immerhin ein Zeitraum von mindestens sechs Jahren, 1470 bis 1476, und manche Stücke des Bildschmuckes mögen erst später in seiner Werkstatt gearbeitet worden sein. Zu solcher Annahme nöthigt auch die Stilkritik, denn, wenn auch weniger stark wie an der Certosa, ist doch auch hier ein Fortschritt von der noch befangenen Art eines jungen Künstlers zu reifer Meisterschaft unverkennbar.

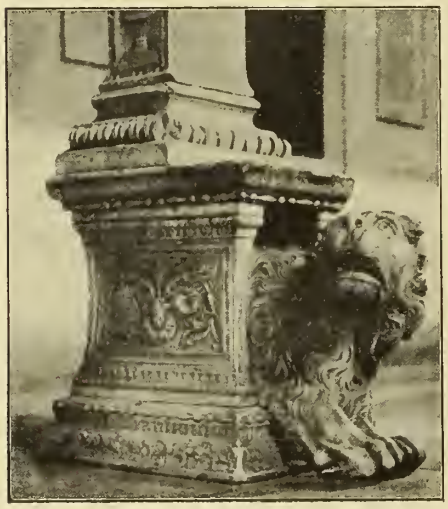


Abb. 30. Bergamo.
Colleoni-Monument. Pfeilersockel.

Dies bezieht sich auf den Sculpturenschmuck an sich, nicht aber auf seine heutige decorative Anordnung. Die letztere ist sowohl an der Front, wie im Inneren und an den Grabmälern nicht mehr die ursprüngliche Schöpfung der Frührenaissance, sondern das Resultat mannigfacher Umstellungen und Zusätze. Auf diese späteren Umformungen und den Reconstructionsversuch wird jedoch erst zum Schlusse zurückzukommen sein, da es sich für die Stilkritik empfiehlt, zunächst nur die Sculpturen selbst ins Auge zu fassen.

---

1) Dieselbe befand sich auf einer der Terracottabüsten, welche oben in den Nischen standen. Man entdeckte die Inschrift 1851 gelegentlich der Restaurationsarbeiten der Façade. Jetzt ist sie verschwunden. Vergl. Bergamo-Almanacco XLII. 1856. S. 55. Anm. 1. Gazetta di Milano. 1856. 13. Jan. (Ottavio Lochio). Calvi, a. a. O. II. S. 152. Eine dieser Terracottabüsten befindet sich noch heute im Museo dell' Istituto tecnico.

2) Die heutige Anordnung ist natürlich nicht mehr die ursprüngliche und wenig geschmackvoll. Die Schachbrettmusterung der Nischenwand wirkt zu hart. Das Schriftband und die Frauenfiguren

Hierfür bringen wir von Omodeos Jugendarbeiten in der Certosa bereits einen festen Mafsstab mit. In der That schliefst sich ein Theil dieser Bergamasker Arbeiten den geschilderten Bildwerken der Certosa unmittelbar an. Das gilt vor allem von den meisten Reliefs der beiden Grabmonumente.

## Sarkophagreliefs.

Am Denkmal des Bartolomeo Colleoni sind jetzt zwei „Sarkophage" recht sinnlos übereinander gethürmt, von denen der obere drei Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi — Verkündigung, Anbetung des Kindes durch Maria und die Huldigung der drei Könige —, der untere Scenen aus der Heilstragödie enthält, vorn: Kreuztragung, Calvarienberg und Beweinung; seitlich links Christi Geifselung, rechts die Auferstehung. Mit Ausnahme der beiden zuletzt genannten Seitenreliefs tragen diese Sculpturen kunstgeschichtlich einen im ganzen einheitlichen Charakter. Alle Vorzüge, aber auch alle Mängel im Wollen und Können des jungen Omodeo sind hier vereint, und um so drastischer, als Inhalt und Mafsstab der oberen und der unteren Sarkophagreliefs in ihrer Gegensätzlichkeit zugleich auch die Art ihres Schöpfers vielseitig beleuchten.

Grund genug, ihnen ein eingehenderes Studium zu widmen!

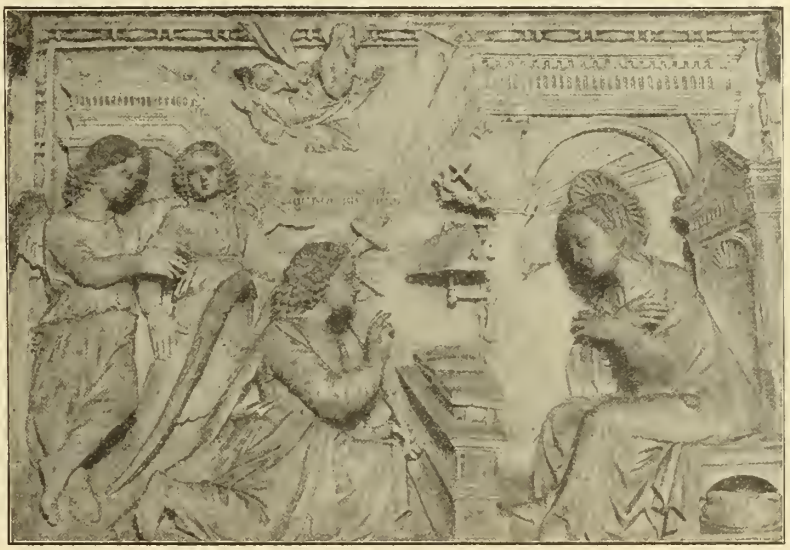


Abb. 31. Bergamo. Colleoni-Monument.
Relief am oberen Sarkophag.

Am erfreulichsten ist dasselbe bei dem oberen Sarkophage. Seine drei Reliefs zählen zweifellos zum Schönsten, was die lombardische Renaissanceplastik hervorgebracht hat, und selbst ihre Unvollkommenheiten tragen noch zu dem liebenswürdigen Gesamteindruck bei, mit jenem eigenartigen Reiz, den eine noch jugendlich befangene Kunst zuweilen selbst vor tadelloser Vollendung voraus hat. Ein inneres Band scheint hier die Sprache des Lombarden mit der Art des jungen Fra Filippo Lippi zu verknüpfen, oder auch mit den Schöpfungen eines Andrea della Robbia. Auf schlichter Innigkeit und formaler Anmuth beruht ihr Zauber. Das ist der gleiche Grundzug, der uns in Omodeos ersten Arbeiten der Certosa, vor allem am Portal des chiostro piccolo, entgegentrat. Und wie dort ist die plastische Kleinkunst auch hier in den Dienst einer vorwiegend idyllischen Auffassungsweise gestellt. Nicht das Alter mit seinen scharf ausgeprägten Charakteren, sondern Jungfrauen und zarte Frauen, holdselige Mädchenengel und Kinder sind ihre Lieblingsgeschöpfe; dramatische Wucht und tiefgreifende seelische Erregung bleibt ihren Schilderungen fern, aber sie weifs über dieselben einen traulichen und — durch zierlichste Details sowie durch schmucke Architektur- und Landschaftsbilder — doch auch stets einen festlichen Schimmer zu breiten. Diesen festlichen Klang hat schon die Verkündigungsscene (Abb. 31), und sie unterscheidet sich dadurch von der im übrigen nahe verwandten

hatten ursprünglich jedenfalls ganz andere Stellen, wie überhaupt der ganze Aufbau verändert scheint. Kranz und Tauben über dem Gesims sind moderne Zuthat.

Behandlung des gleichen Themas in den Thonreliefs des Brunnens im chiostro piccolo der Certosa. Mit dem Material ist gleichsam auch die Arbeit reicher geworden. Das Lesepult und der Betstuhl, unter dem das geflochtene Arbeitskörbchen steht, sind fein detaillirt, und hinten öffnen sich prächtige Säulenhallen. Die oben zwischen Cherubim herabschwebende Gestalt Gottvaters aber entbehrt jeglicher Majestät, und das Christkind, welches der Gebenedeiten zufliegt, gleicht fast einer Puppe. An monumentaler Kraft also hat die Kunst Omodeos hier noch nichts gewonnen. — Eine Scene, wie die benachbarte Anbetung des Kindes durch die Madonna (Abb. 32), giebt ihm Gelegenheit, die ganze Anmuth seiner Kunst zu entfalten. Wie auf weichem Kissen ruht dort in der Mitte auf seinem Heiligenschein das Christkind, die Finger im Mündchen; sorgsam und reich sind Costüm und Haartour der jungen Mutter, die mit gefalteten Händen neben ihm kniet. Sie bezeugt, dafs auch Omodeos Kunst auf dem Boden der Wirklichkeit steht, denn nur der tellerartige Heiligenschein, der wie ein Theil des Kopfschmuckes selbst wirkt, idealisirt ihre völlig porträthaften Züge, die uns auch an der Madonna des Medea-Denkmals wieder begegnen werden. Und welch treffliche Genrefigur ist der schlafende Josef! Friedlich stehen hinter ihm unter dem an eine reiche Renaissancehalle angeflickten Strohdach Ochs und Esel am Trog; friedlich harren rechts im Hintergrunde in der Hügellandschaft die Hirten, der eine noch ahnungslos die Sackpfeife blasend, der andere zum Kinderengel emporblickend, der, recht naiv, seine Botschaft auf langem Spruchband verkündet.[1]) Gar reizend aber ist vor allem die Engelgruppe, die, im Mittel- und Vordergrunde rechts, das Christkind umgiebt. Eine fein ornamentirte Orgel ist herbeigebracht worden. Ein älterer Engel spielt sie, während ein anderer die Blasebälge bedient, und sein Genosse in die Saiten einer Laute greift: die Instrumentalbegleitung zu dem Liede, das drei andere Engelkinder, dicht aneinander geschmiegt, gemeinsam aus dem Notenblatt absingen. — Motive und Typen dieser Engel sind uns schon wohlbekannt. Die zuletzt erwähnte Gruppe findet sich genau so auch im Lünettenrelief der zum kleinen Klosterhof der Certosa führenden Thür, und sie wird uns noch häufig begegnen. Die Typen der gelockten Engelkinder selbst gehen hier wie dort auf den Uebergangsstil zurück. — Auch das dritte Relief, die Anbetung der drei Könige, enthält einzelne hergebrachte Züge,[2]) so die Einfügung des Pagen, der sich an den Sporen des einen Königs zu schaffen macht. Diese übrigens in ihrer Zwerghaftigkeit wenig ansprechende Figur, die sich weit besser auch auf Gemälden — beispielsweise auf Luinis Fresco in Saronno — findet, ist hier zur Rechten der Bildfläche räumlich am meisten nach vorn gerückt, ja sogar völlig aufserhalb des eigentlichen Relieffeldes, denn sie überschneidet noch den als Rahmen des Ganzen dienenden Perlstab. Auch im Hintergrunde ragt über diesen die Reiterfigur eines nach vorn sprengenden Pagen heraus. So wird

Abb. 32. Bergamo. Colleoni-Monument.
Relief am oberen Sarkophag.

1) Für ikonographische Studien empfiehlt sich hier ein Vergleich mit den Darstellungen der gleichen Scene einerseits in den Reliefs im Baptisterium neben dem Dom zu Bergamo selbst, andererseits in den Fresken zu Castiglione d'Olona.

2) Auch hier sei besonders auf die Fresken in der Collegialkirche zu Castiglione d'Olona hingewiesen.

das Reliefbild hier den beiden anderen gegenüber seitlich vertieft und erweitert, und dem entspricht es, dafs die Hauptgestalten, Maria mit dem Kinde und der vorderste, dessen Füfschen küssende König, vollständig als Freifiguren vom Fond losgelöst und alle übrigen in allen Stadien vom Hoch- bis zum Flachrelief, aber ziemlich im gleichen Mafsstab gehalten sind. Der Hintergrund zeigt ohne figürliche Vermittlung nur die landschaftliche Ferne, vom Stern der Könige bestrahlt, eine mit Mauern bewehrte Hügelstadt mit stattlicher Kuppelkirche und Campanile: offenbar das Abbild Bergamos selbst.

Einige schon aus den beiden anderen Reliefs bekannte Modelle kehren hier wieder, doch sind die Typen im ganzen weit mannigfacher. Besonders glücklich ist der Meister dabei wiederum in seinen Frauengestalten. Das Christkind ist nun schon zu einem

Abb. 33. Bergamo. Colleoni-Monument. Relief am unteren Sarkophag.

munteren Knaben geworden, der, verständnifsvoll Kopf und Rechte erhebend, den greisen Mann anblickt, welcher so demüthig sein Füfschen küfst. Aber seltsam! Gerade diese sonst so gelungene Knabenfigur zeigt den ärgsten Fehler: eine schlimme Verzeichnung, denn das dem Knieenden entgegengestreckte linke Bein ist viel zu lang gerathen. So tönt in den Wohllaut des Ganzen ein einzelner Mifsklang störend hinein. Solche Mifsgriffe lassen sich auch bei den anderen Reliefs wohl finden: man beachte beispielsweise das unnatürlich breite, rundlich ausgebogene Standbein des Engels links im Verkündigungsrelief! Und es hat nicht den Anschein, als seien dies nur Nachlässigkeiten eines seines Könnens vollständig mächtigen, gereiften Künstlers. Bei aller Anmuth tragen diese Reliefs doch noch den Stempel einer gewissen Unsicherheit und Unfreiheit. Die letztere zeigt sich wohl am schärfsten an dem Königsrelief, wo jede Lücke zwischen den Figuren der vorderen Reihe fast ängstlich durch je einen Kopf der hinteren gefüllt ist. Sie zeigt sich ferner in der oft zu weit gehenden Detaillirung, sowohl der Gesichter wie der Falten. Aber auch einer bestimmten Stilistik und Manier, wie sie so viele lombardische Sculpturen aufweisen — selbst schon in ihrer Technik; man denke an die Knitterfalten! — bleibt Omodeo hier noch vollständig fern.

Im Sinne der letzten Beobachtungen reihen sich diesen drei Reliefs des oberen die drei Frontreliefs des unteren Sarkophages unmittelbar an, obgleich sie im übrigen, und vor allem an Kunstwerth, stark von ihnen verschieden sind. Dafs hier nur eine sehr

bedingte Anerkennung möglich ist, kann innerhalb des bisher von Omodeos Kunstcharakter gewonnenen Bildes kaum Wunder nehmen. Bei den drei hier geschilderten Schlufsscenen der Heilstragödie als solcher war für idyllische Anmuth kein Feld mehr. Volle Töne mufste die Erzählung anschlagen, dramatische Kraft in ihr Recht treten. Donatellos und Mantegnas Meisterwerke bestimmen hier den Mafsstab der Werthschätzung. Da schnellt die Waage Omodeos sofort bedenklich in die Höhe. Wohl strebt er nach gröfserer Breite und Fülle der Schilderung, aber er erreicht sie nur rein äufserlich, gleichsam nur in quantitativem Sinn. Zahlreiche Figuren werden aufgeboten. Bei der Kreuztragung überblickt man den gesamten, aus den Stadtthoren zum Calvarienberg emporsteigenden Zug, denn an der Grenze des Bildes macht der Weg — nach einem hier bekanntlich hergebrachten Compositionsprincip — eine Biegung. Auf der Kreuzigungsscene selbst zählt man wohl vierzig Köpfe. Nur bei der „Depositio" ist begreiflicherweise die Figurenzahl beschränkt und dafür der Landschaft ein stattlicher Raum zugewiesen.

Das Relieffeld gewinnt noch an Tiefe, die hier bei einer Länge von ca. 90 und einer Breite von ca. 55 cm auf etwa 6 cm anwächst. Die vorderste Figurenreihe ist daher fast rein statuarisch wiedergegeben, und wieder sinkt von hier aus die Reliefhöhe nach hinten bis zur Umrifszeichnung herab, aber allmählicher als am oberen Sarkophag, in besserer Ausnutzung des Mittelgrundes, und in freierer, kühnerer Vertheilung der Gestalten, von denen nicht wenige in starker Verkürzung sich vom Beschauer ab nach innen wenden. Auf dem Relief des Calvarienberges wird sogar auch schon der obere Reliefrand in die Darstellung plastisch hineingezogen, denn dort schweben über den Kreuzen die Engel und Teufel frei aus Wolken nach vorn, thatsächlich über der Scene, wie bei Soffiten der Bühne. Dabei spricht sowohl aus der Gruppirung wie aus der mimischen Charakteristik die gröfste Sorgfalt. Wohlbedacht sind die Massen gegen einander abgewogen: bei der „Kreuztragung" links die dem Heiland klagend aus der Stadt folgenden Frauen, rechts die beiden mit Geifselhieben vorwärts getriebenen nackten Schächer;[1]) bei der „Kreuzigung" die Gruppe mit der ohnmächtigen Maria und die um den Rock würfelnden Soldaten; bei der „Beweinung" endlich eine fast von Figur zu Figur durchgeführte, und dennoch durch wechselvolle Haltung verdeckte Symmetrie. In dieser letzten Scene bleibt auch die Charakteristik der einzelnen Gestalten nicht ohne ergreifende Kraft, die ihre Ausdrucksform dem Vorbild Donatellos entlehnt. Diesen Zusammenhang läfst schon die sich vom Mittelgrund her mit ausgebreiteten Armen auf den Leichnam Christi stürzende Frau deutlich erkennen (Abb. 33).

Dennoch wird man hier nirgends ergriffen und gepackt; der Schmerzensausdruck behält vielmehr etwas Aeufserliches, Kleinliches, gleichsam als sei der Mafsstab auf die Kunstweise selbst übergegangen. Das Ganze ist nicht nur winzig dargestellt, sondern auch klein gedacht. Das tritt auch in Einzelheiten hervor. Gewisse uns schon bekannte Füllfiguren kehren häufig wieder. Ziemlich unbetheiligt gesellt sich der Beweinungsscene eine Gruppe von Frauen, deren vorderste eine Spindel hält. Und wie steif sitzen die jugendlichen Mütter mit dem Kinde links im Vordergrund des Kreuzigungsreliefs; wie wenig pafst die an sich reizende Gruppe der vier nackten, zur besseren Umschau auf den Baum kletternden Buben im Hintergrund der Kreuztragung zum Ton des Ganzen!

Trotz der reichen Instrumentirung kommt es zu keiner rechten Klangfülle und Tiefe. Dabei wirken hier auch schon einzelne stilistische Eigenheiten mit. Die Darstellung der landschaftlichen Ferne leidet unter der steten Wiederkehr regelmäfsiger Baumreihen, wobei die einzelnen Bäume oft pilz- oder schirmartig gebildet sind. Der Faltenwurf ist zu gleichartig, hart, ohne stoffliche Unterschiede und ohne kräftige Gegensätze; die Hände und Füfse sind nicht selten zu grofs; die Behandlung des Nackten glückt nur bei einzelnen Gestalten, und gelegentlich ist ein einzelnes Glied störend „verhauen". Im ganzen bleibt der Eindruck der drei Reliefs des oberen Sarkophages der bessere, doch

1) Ikonographisch sei auch hier auf die verwandten Einzelgruppen in Luinis Fresco in S. Maria degli Angioli in Lugano hingewiesen.

mag zwischen beiden Werken ein gröfserer Zeitunterschied kaum walten. Die Entscheidung hierüber wird dagegen vor den beiden Reliefs der Schmalseiten dieses unteren Sarkophages, der „Geifselung“ und der „Auferstehung“, schon fraglicher. Hier zeigt bereits der Reliefstil ein völlig anderes Princip. Das ganze Bildfeld ist um wenig mehr als um 1 cm vertieft. Alle Formen, die Figuren wie die einzelnen Theile des baulichen und landschaftlichen Hintergrundes, sind flach unterschnitten. Dennoch wird der Eindruck einer tieferen Bühne auch hier erstrebt und — vorwiegend durch die Umgebung der Figuren — auch erreicht, ja die letztere wird auf dem Relief der „Geifselung“ sogar zur Hauptsache. Prächtige Baulichkeiten umrahmen den Platz. Beachtenswerth ist vor allem der Centralbau zur Rechten. Er trägt einen durchaus Bramantesken Charakter, und die unbestreitbare Verwandtschaft seiner Details mit dem unter Bramantes Namen gehenden Kupferstich eines Kircheninneren[1]) ruft ins Gedächtnifs, dafs Bramante selbst in Bergamo thätig war, und zwar als Maler der jetzt verschwundenen Fresken im Palazzo del Podestà. Es bedarf nur eines vergleichenden Blickes auf jenen Stich, um zu erkennen, dafs dieses Relief der gleichen Kunstweise entstammt.

Abb. 34. Bergamo. Colleoni-Monument.
Relief am unteren Sarkophag (Schmalseite).

Kühne perspectivische Verkürzungen im Stile Mantegnas bestimmen auch den Gesamteindruck des Auferstehungsreliefs (Abb. 34). Den einen der Grabeswächter sieht man rücklings auf dem Boden liegen, mit eingezogenen Beinen und über die Augen erhobener Rechten; seinen Nachbarn in Vorderansicht im Begriff, sich aus seiner knieenden Stellung zu erheben. Sein Blick ist voll Staunen der Gestalt Christi zugewandt, die hochaufgerichtet auf dem Sarkophagrand vor einer mächtigen Mandorla wie vor einem Schilde steht. Den Haupttheil der Bildfläche nimmt auch hier die Landschaft ein, die diesmal — abgesehen von der ganz im Hintergrund sichtbaren Hügelstadt — nur Felsen und einzelne Bäume zeigt, diese aber von ähnlicher Bildung, wie auf den Frontreliefs. Kehrt doch selbst der eigenartige, unnatürlich genug vornübergeneigte Felsen wieder, der dort die Scene auf dem Calvarienberg rechts abschliefst! Und bei der Darstellung des Nackten fällt auch hier noch die übermäfsige Betonung einzelner Gelenke auf, allerdings verbunden mit einer hart wirkenden Hervorhebung des Knochengerüstes. An der Urheberschaft Omodeos ist füglich kaum zu zweifeln, aber er erscheint hier reifer als an den Reliefs der Sarkophagfront; reifer auch als an dem den gleichen Stoff behandelnden Lünettenrelief an seiner Sacristeithür der Certosa. —

1) Passavant V, S. 177, Nr. 1. Nicht nur die Architektonik ist die gleiche, sondern auch die reiche Decoration und vor allem das Verhältnifs der Figuren zu ihrer baulichen Umgebung, die hier wie dort fast zu deren Staffage herabsinken. Auch bei diesem Relief hat man den Eindruck, es handle sich in erster Reihe um die Lösung perspectivischer Probleme. Das spricht auch aus der Anordnung und Verkürzung der Figuren selbst, die sogar in Einzelheiten Verwandtschaft zeigen. Wenn es gilt, eine Schöpfung der Reliefplastik namhaft zu machen, welche dem Stile Bramanteseo in der Lombardei am ehesten entspricht, mufs dieses Sarkophagrelief genannt werden. Besondere Aufmerksamkeit verlangt inhaltlich ferner auch das Standbild, welches — zunächst wohl aus ähnlichen Gründen perspectivischer Illusion wie die Ziersäule in jenem Stich Bramantes — den Platz im Hintergrund abschliefst: es ist eine Wiedergabe des als Wahrzeichen Pavias so häufig nachgebildeten Regisol.

So ergiebt also schon eine Prüfung der Sarkophagreliefs selbst, dafs zwei von ihnen wahrscheinlich später entstanden sind als die übrigen.

Neben diesen beiden Relieffolgen kommen an erster Stelle nicht die mit ihnen verbundenen Statuen des Colleoni-Monumentes selbst, sondern die Reliefs und Einzelfiguren des Medea-Denkmales in Betracht (Taf. V), da diese mit den Reliefs des oberen Sarkophages stilistisch vollständig übereinstimmen. Die liebliche Madonna mit dem nackten Christkind und die beiden weiblichen Heiligen, S. Caterina und S. Clara, deren Relieffiguren von etwa ein Viertel Lebensgröfse jetzt oberhalb des Schriftbandes der Nischenrückwand vorgeheftet wurden, sind Schwestern der Maria,[1]) die an jenem Sarkophag den Gruls Gabriels empfängt und die Huldigung der Könige entgegennimmt.

Nicht minder nah bleibt dem Reliefschmuck des unteren Colleoni-Sarkophages die Darstellung der zwischen zwei Engeln aus dem Grabe emporragenden Halbfigur Christi im Mittelfeld der Frontseite des Medea-Sarkophages. Bei dem zur Rechten stehenden Engel bezeugt die unnatürlich starke Ausbiegung seines nackten Beines, dafs der gleiche Fehler an der Engelgruppe der Verkündigungsscene Mehr ist als blofser Zufall. Im übrigen ist dieses Relief des Medea-Sarkophages durch die Sorgfalt seiner Durchführung bei verhältnifsmäfsig stattlichem Mafsstab für Omodeo recht charakteristisch. Wiederum bewährt er sich bei dieser Christusfigur, die in voller Vorderansicht, und deshalb bei der Darstellung der nackten zur Brustwunde erhobenen Arme in starker Verkürzung wiedergegeben ist, als Meister der Reliefkunst. Auch hier sind die Analogien zu Omodeos frühesten Arbeiten an der Certosa augenfällig. Die Frauengestalten des Medea-Denkmales gesellen sich stilistisch ebenso den Thonreliefs der dortigen Klosterhöfe und den beiden Marmorportalen, wie zum mindesten die Reliefs des oberen Colleoni-Sarkophages, und als weitere Arbeit der gleichen Zeit stellt sich wiederum die Gruppe Christi und der Maria im Gang zur Sacristei der Carminekirche in Pavia dar.

Es wird sich zeigen, dafs auch die Formensprache der lediglich ornamentalen Theile diesen Zusammenhang Zug um Zug bestätigt; zuvor aber erheischt noch der übrige gröfsere Figurenschmuck der beiden Colleoni-Denkmäler und der Capellenfront Aufmerksamkeit.

## Statuen.

Der Statuenschmuck ist von noch verschiedenerem Werth als die Reliefs, und hier spielt diesmal wohl auch der Grad der seitens des Künstlers aufgewandten Mühe oder der Antheil von Gehülfenhänden eine nicht unwesentliche Rolle. Bei der Grabfigur der Medea (Taf. V) ist dieser allerdings kaum vorauszusetzen, und trotzdem läfst sie ein uneingeschränktes Lob nicht zu. Dem Brauche folgend ist hier das Bild der im Todesschlaf Ruhenden gegeben. Aber die Todesstarrheit ist dabei nicht, wie sonst häufig, gemildert. Steif liegt die Gestalt auf dem Sarkophag, mit gekreuzten Händen, und das durch ein Kissen ein wenig gehobene Haupt giebt nicht viel Mehr als die Todtenmaske, nach der es zweifelsohne getreu copirt ist. Die schon im Leben kaum sehr fesselnden Züge erscheinen spitzig; der Hals ist von unschöner Länge und Magerkeit. Die schrägen Schultern, die flache Brust und die hageren Arme lassen das Siechthum erkennen. Seltsam genug, dafs Omodeo, der Meister der Frauenanmuth, hier so ängstlich an dem natürlichen Vorbild festhielt und dadurch jedenfalls mehr den persönlichen Wünschen der Hinterbliebenen genügte, als den Anforderungen an monumentale Kunst. Seine Freude an der Wieder-

1) Selbst die Gesichtszüge der Marien sind fast gleich. Auch die Faltenbehandlung ist identisch, und an der Gestalt der knieenden S. Caterina äufsert sich nicht nur die gleiche malerische Auffassungsweise des Reliefstiles mit ihrer Vorliebe für Verkürzungen — man beachte das Rad! — sondern auch die Neigung, den Figuren durch ausgebreitete, wie vom Wind bewegte Gewandstücke eine wirkungsvolle Folie zu geben, wie es ähnlich das Relief der Depositio am unteren Sarkophag des Colleoni-Monumentes zeigt.

BERGAMO. SARKOPHAG DER MEDEA COLLEONI.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

gabe feinen schmückenden Beiwerks verleugnet sich hier am wenigsten. Wie liebevoll ist die verwickelte Haartracht mit ihren Bändern und Ketten bis ins Kleinste genau nachgebildet, und welcher Fleifs ist auf das reiche, aus Granatäpfeln und Wappen zusammengesetzte Muster am Sammetkleid verwandt!

Für den Mangel an lebensvoller Anmuth bei dieser Grabfigur können mindestens einzelne unter den Tugendstatuetten entschädigen, welche in prächtigen Nischen den unteren Colleoni-Sarkophag schmücken. Hier ist das Zeitcostüm in ähnlicher Weise leicht antikisirend verändert, wie bei einigen der Relieffiguren, und dabei durch den Gegensatz starkstoffiger Mäntel und leichterer Untergewänder zuweilen ein auch plastisch wirksamer Effect erreicht. Und diesem gesellt sich bei einigen ein echt genrehafter Reiz, vor allem bei der „Caritas“ (Abb. 35), einer jugendlichen Mutter, die ihr jüngstes Kind auf dem Arm und einen etwas älteren, von seinem hohen Standort herabblickenden Knaben an der Hand hält; dann auch bei den liebenswürdigen Gestalten der „Fides“ und „Justitia“. Dagegen hat das mit einem Löwenfell geschirmte Haupt der „Fortitudo“ durch den beim Lächeln breit verzogenen Mund einen unschönen Ausdruck. Solche erzwungene Lebhaftigkeit ist jedoch immerhin noch willkommener, als die fast stupide Art, in der ihre Nachbarin, die „Temperantia“, geradeaus blickt; und gerade diese am wenigsten geglückte Figur des unteren Sarkophages trägt den Typus, welcher für die übrigen Frauenstatuen des Monumentes und der Capellenfront bezeichend wird. Auch die letzteren — zwei nachträglich neben dem Eingang postirt, und zu zwei Paaren über den Fenstern, meist ebenfalls Tugenden darstellend — werden mit ihren geistlosen, vollwangigen Gesichtern doch schon bedenklich hausbacken und offenbaren in ihrer zaghaften Haltung eine störende Unfähigkeit, den Erfordernissen statuarischer Plastik zu genügen. In diesem Sinne gehören sie bereits zu jenem so zahlreichen, aber auch so unbedeutenden Geschlecht von „Gewandfiguren“, mit denen die „Lombardi“ ihre Grabdenkmäler in Venedig zu schmücken pflegen. Beispielsweise enthält das Monument des Dogen Nicolò Tron in der Frarikirche zu Venedig in seinen oberen Theilen ganz ähnliche Frauenstatuen, die dort jedenfalls nicht auf den Hauptmeister dieses Werkes, Antonio Rizzo, sondern auf Gehülfen zurückgehen. Auch an der Colleoni-Capelle bedurfte Omodeo selbstverständlich der Unterstützung zahlreicher Hände, und auch dort ist das Minderwerthige wohl oft als Gesellenarbeit zu betrachten. Allein es enthält Züge, welche auch an anderen bezeichneten Hauptwerken Omodeos so deutlich wiederkehren, dafs man dafür kunstgeschichtlich doch den Meister selbst verantwortlich machen mufs. — Die beiden jetzt hoch oben neben der Reiterfigur aufgestellten Frauenstatuen sind schon völlig Carricaturen, und das Gleiche gilt für die fünf Männerstatuen über dem ersten Sarkophag, zumal wenn man bedenkt, dafs diese sogar mit antiken Heldennamen zu benennen sind: die beiden stehenden sicher als Hercules und Perseus. Auf diese Namen deuten allerdings nicht nur die Costüme und Rüstungen, sondern auch die Kopftypen, die sichtlich nach ähnlichen Porträts römischer Kaiser gearbeitet sind, wie die Medaillons in den Frontpfeilern. Aber es mag wenige Renaissancesculpturen geben, die ihren Namen und den dieser Zeit vorschwebenden antiken Idealen thatsächlich so wenig entsprechen, wie sie. Unnatürlich dürr sind ihre Körper, Arme und Beine von unmöglicher Länge, und dadurch entstehen

Abb. 35. Bergamo. Colleoni-Monument. Statuette der „Caritas“ am unteren Sarkophag.

auch hier eckige, häfsliche Umrisse; spitzig treten Ellenbogen und Knie heraus. In alledem erkennt man jedoch eine schon fest ausgebildete Stilistik, ohne jugendlich tastende Befangenheit.

### Frontreliefs.

Theilweise anders steht es um die übrigen Bildwerke der Front. Hier zeigen zunächst diejenigen beiden Stücke, welche jenen Sarkophagfiguren inhaltlich am nächsten bleiben, die Büsten Cäsars (Abb. 36) und Trajans über den Frontfenstern,[1]) eine auch stilistisch verwandte Auffassung bei feinerer Arbeit. Flauer ist die Formenbehandlung an den in die rothen Marmorfelder der Eckpilaster eingelassenen Medaillons, bei denen Heilige mit antiken Porträts wechseln. Noch auffälliger aber wird der stilistische Unterschied zwischen den kleinen Reliefs, welche friesartig, jedoch durch consolenförmige Glieder aus schwarzem Marmor getrennt, den Sockel der Front beleben.

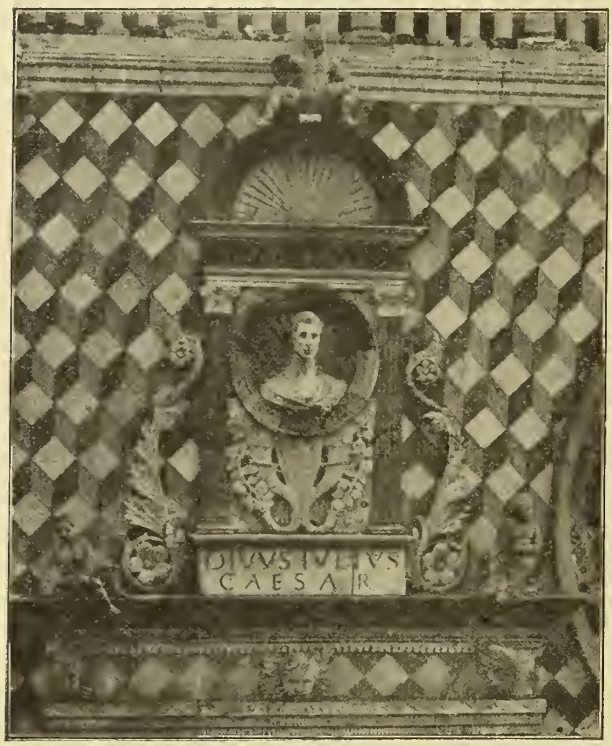



Abb. 36. Bergamo. Colleoni-Capelle. Tabernakel und Cäsarbüste über dem linken Fenster.

Besonders drastisch äufsert sich hier jene echte Renaissancestimmung, die aus der Wahl antiker Götter zu Grabeswächtern und römischer Kaiser zum Frontalschmuck einer christlichen Grabcapelle so lebhaft spricht. Ein Theil dieser Reliefs behandelt freilich Scenen der Schöpfungsgeschichte. Es sind die zu je fünf unter den Fenstern eingelassenen Tafeln: links die Erschaffung Adams, die Schöpfung Evas, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und das mühevolle Erdendasein der Vertriebenen — rechts: Kain und Abel bei der Opferung, die Ermordung Abels, Lamech, einen Menschen durch einen Pfeilschufs tödtend[2]) und den Knaben niederschlagend, sowie das Opfer Isaaks. Seitlich unter den Pfeilern dagegen weicht, dem Doppelcharakter des ganzen Bildschmuckes gemäfs, das religiöse Stoffgebiet der — Herculessage, der man in ähnlicher Vollständigkeit der Scenen an dem berühmten Portal des Palazzo Stanga aus Cremona (jetzt im Louvre) begegnet; unter dem linken Pfeiler: Hercules mit Antäus ringend und den Nemeischen Löwen erschlagend; rechts: der Kampf mit der Hydra und mit dem kretischen Stier. Und diese vier Reliefs sind von den übrigen zehn nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch verschieden. Bei den Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte folgt die Composition derselben Schulvorlage, wie bei den Reliefs gleichen Inhaltes in der Certosa, im Stil aber herrscht die an den drei Frontreliefs des unteren Colleoni-Sarkophages gekennzeichnete Kunstweise. Eine gewisse liebenswürdige Naivetät zeigt sich auch hier — nicht nur in den reizenden Engeln, welche der Erschaffung Adams beiwohnen, sondern auch in der echt mädchenhaften Erscheinung der Eva, wie sie bei dem Schöpfungsworte Gottvater

1) Ueber die Terracottabüsten des Tambours vergl. S. 32 Anm. 1.

2) Diese Darstellung, die übrigens auch in einem der oben an der Certosafront eingelassenen Reliefs behandelt ist, wird als „die zweite Blutthat“ nach Byzantinischem Muster mit der Ermordung Kains verbunden. So auch am Dom von Modena. Vergl. M. Gg. Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Leipzig 1897, S. 36.

mit betend erhobenen Händen entgegenschreitet, und wie sie nach dem Sündenfall ihrer Mutterpflicht genügt, ferner in dem knieenden Abel, der sein Lamm so opferfreudig zum Altar emporhält. Auch der Faltenwurf ist der gleiche. Noch findet sich kaum eine Spur von jener manierirten Wiedergabe, welche das Gewand wie aus zerknittertem Papier erscheinen läfst. Andererseits fällt auch hier die schon am Colleoni-Sarkophag bemerkbare Vorliebe für reiche Bewegung der Gewänder auf.[1]) In dem Relief der „Vertreibung aus dem Paradies" kehren selbst jene pilzförmigen Bäume wieder.

Trotz dieser Analogien läfst sich hier jedoch bereits eine fortgeschrittene Entwickelung erkennen. Das gilt schon vom Reliefstil, der bei flachem Gesamtcharakter die Illusion einer vertieften Bildfläche selbst ohne landschaftlichen Hintergrund und ohne Nebenfiguren lediglich durch die Reliefhöhe und die Verkürzungen der Hauptgestalten gut erreicht hat. Das gilt aber ferner auch von den Typen und der Schilderungsweise selbst. Gottvater, der das erste Menschenpaar mit gezücktem Schwert in Sturmeseile aus dem Paradies vertreibt, und die Gestalt Kains in der Scene des Brudermordes sind von einer Grofsartigkeit, welche die bisher erörterten Reliefs noch nicht kannten. Aus dem Gesicht Kains, diesem grimmigen Männerkopf mit Spitzbart und krausem, die Stirn weit überragendem Haar, spricht wilde Entschlossenheit, mehr noch aus der Haltung, aus der Kraft, mit der dieser Riese die Keule schwingt. Schon hier möchte man an einen Hercules denken, und schon hier spürt man die gleiche Wandlung in der Kunst Omodeos, wie in den vier Herculesreliefs. Denn in diesen ist in der That sowohl hinsichtlich des Wollens, wie des Könnens, eine hohe Stufe erreicht. Die Ringergruppe (Abb. 37) konnte nur ein schon gereifter Meister schaffen. Die Composition ist allerdings auch hier, wie bei allen diesen Herculesreliefs, Plaketten entlehnt,[2]) aber der vergröfsernden Formenbehandlung ist keine von den so zahlreichen Darstellungen dieses Stoffes in der Lombardei ebenbürtig, und ebenso vortrefflich sind Löwen- und Stierkampf. Zu vollster Kraftleistung sind da alle Gliedmafsen des Streiters angespannt, die Muskeln in bewegter Action aufs äufserste geschwellt, während Hercules der Hydra ganz ruhig gegenübersteht, festgewurzelt, mit beiden Händen den Hammer schwingend, wie ein Schmied. Dabei treten in diesen Kastenreliefs die Formen voll und weich heraus, weit höher und rundlicher, als an den Relieffiguren der Sarkophage, und bezeugen reifere Beherrschung der Perspective. Bei dem Ringkampf ist Hercules als Rückenfigur dargestellt, gleichsam in die Bildfläche hineinschreitend. Den Uebergang zu solchen Problemen bieten wiederum besonders einzelne Reliefs der Schöpfungsgeschichte, so beispielsweise die Gestalt des eben erstandenen Adam, der sein Haupt in so starker Verkürzung zu Gottvater emporhebt, dafs man von ihm fast nur noch das Kinn sieht. Endlich sind diese Figuren auch als Acte reifer als die der Sarkophagreliefs. Dennoch verräth sich die gleiche Herkunft auch hier noch, und zwar gerade an den Fehlern: an auffälligen Mifsgriffen im Mafsstabe der Extremitäten und an jenen unnatürlichen rundlichen Schwellungen der Gelenke.

Abb. 37. Bergamo. Colleoni-Capelle.
Relief an der Front.

1) Oft sind sie mantelartig ausgebreitet, und ihre Enden flattern im Winde.
2) Vergl. Molinier, a. a. O. S. XXIX.

Sicherlich also steht man hier vor eigenhändigen Arbeiten Omodeos. Ihre Verschiedenheit von den übrigen ist wiederum einerseits ein günstiges Zeugnifs für seine Vielseitigkeit, andererseits aber auch dafür, dafs der Bildschmuck der Colleoni-Capelle in verschiedenen Zeiten ausgeführt wurde.

### Kinderfriese.

Die kunsthistorische Untersuchung blieb bisher auf die gröfseren Männer- und Frauenstatuen und die Reliefs erzählenden Charakters beschränkt. Da fehlt jedoch noch der köstlichste Theil, welcher der künstlerischen Muse Omodeos einen Strahl unvergänglichen Liebreizes verleiht: die Darstellung des Kindes. Gerade als Frauen- und Kinderbildner bewährt sich Omodeo schon an seinen Certosa-Sculpturen und ebenso an einzelnen der religiösen Reliefs des Colleoni-Monumentes. Sein Christkind, seine reich gelockten Engel und die Kinder auf den Armen der jungen Mütter, die der Hauptscene nur als Zuschauerinnen beiwohnen, zählen dort zu seinen reizendsten Arbeiten. Und diesen schliefst sich nun das Puttengeschlecht der Colleoni-Capelle als die schönste Schöpfung an. Fast wird es dort zum genius loci, denn an der Front und an den beiden Denkmälern hat es in Fülle sich eingestellt, am zahlreichsten aber ist es an dem Friesstreifen, welcher dem unteren Sarkophag des Colleoni-Monumentes als Sockel dient (siehe die Kopfleisten S. 29, 30, 31). Seltsam, dafs eine so prächtige Leistung bisher fast gänzlich unbeachtet blieb! Für die Lombardei hat sie eine ähnliche Bedeutung, wie für Toscana die Tribünenreliefs Donatellos und des Robbia. Besonders an das Werk Donatellos wird man hier unmittelbar erinnert. Diese vollblütigen Knaben, welche, paarweise zusammengeordnet, die Medaillons römischer Kaiser oder Rundscheiben mit dem Colleoni-Wappen halten — bald sitzend, bald stehend, die Hand in die Hüfte gestemmt, in drolliger Pose, Bein über Bein geschlagen, bald auch gegeneinander schreitend, als rollten sie sich die Medaillen spielend zu, diese Bübchen, die zur Flötenmusik ihrer Genossen Tücher schwingend sich im Reigen drehen — sie sind nicht mehr die zarten, gleichsam gut erzogenen mädchenhaften Geschöpfchen, mit denen Omodeo die Höfe der Certosa bevölkert hat, sondern stämmige Burschen, zuweilen wahre Herculeskinder, und auch in ihrem Gebahren tritt bei der neckischen Kurzweil die Knabennatur hervor.[1]) Allerdings sind sie trotzdem keine jungen Bacchanten voll Götterlust, wie die Knaben Donatellos. Das Wilde, „Rangenhafte", was nach Justis prächtigem Ausdruck[2]) wie bei Murillos so auch bei Donatellos Buben an die „junge Brut im Löwenzwinger" erinnern kann, fehlt ihnen. Das lag eben nicht in Omodeos Kunst. — Für deren Kinderdarstellungen sind neben diesem Sarkophagfries besonders die musicirenden und lesenden Putten unter Zimier und Wappenschild an den beiden Statuenpostamenten beim Eingang bezeichnend (Abb. 38); dann ferner an den beiden Eingangspfeilern zur Chorcapelle im Inneren die beiden in weicherer Pietra d' Arcon ausgeführten Reliefs, wo links die Putten als Träger der Weinschalen dienen, rechts als Winzer mit ihren Füfschen die in der Schale aufgehäuften Trauben keltern, von deren Ueberflufs ihr am Boden sitzender Gespiele eifrigst nascht; endlich auch die Doppeltrias am Medea-Monument: die drei nackten Füllhornträger vor den Consolen des Nischenrahmens, und die lebensvollen Cherubimköpfe, auf deren Flügeln der Medea-Sarkophag aufruht. Der Schöpfer dieser Puttenwelt mufs Werke Donatellos gekannt haben. Wenn er sie nicht in Florenz selbst kennen gelernt hat, so doch in dem näheren Padua. Man denke an die dortigen Broncereliefs musicirender Putten im Santo! Und auf eine Bekanntschaft mit Donatellos Paduaner Werken weisen ja auch die Reliefs aus der Passion Christi hin.

* * *

1) Man sehe die beiden Gruppen unter dem Relief rechts (Abb. S. 29), wo ein Knabe beim Versteckspiel seinen Kopf im Schofs des Bruders birgt und gleichzeitig einem dritten als Röfslein dient, und die Nachbarscene, welche den Spruch „Naturalia non sunt turpia" für die Kunst so köstlich bewahrheitet. Das Versteckspielen und die Nachbarscene findet sich fast genau so auch im Bildschmuck des Gebetbuches der Bona Sforza im Brit. Mus. in London. Vergl. dessen Veröffentlichung durch Warner (London 1894) Pl. 61 u. 63.

2) Murillo, Leipzig 1892. S. 19.

Eine gewisse Berührung Omodeos mit der Kunstweise Donatellos konnte jedoch auch die Lombardei selbst ermöglichen, schon die Hauptstadt Mailand, für die Donatellos Genosse Michelozzo thätig gewesen. Enger schliefsen sich hier die Glieder unserer kunstgeschichtlichen Analyse zusammen. Medaillons römischer Kaiserköpfe rollen die Putten des Colleoni-Frieses einander zu; Putten und Römerporträts — das war das Programm, welches in der Decoration der berühmtesten Schöpfung eines fremden Meisters in Mailand erfüllt wurde: an Filaretes Front des Ospedale Maggiore.

Das waren wohl auch die Muster Omodeos. Am unmittelbarsten mufsten ihm die Putten in Michelozzos Capelle von S. Eustorgio als Vorbilder dienen: sind doch jene beiden früher ausführlich geschilderten[1]) Puttenreliefs der dortigen Aufsenpfeiler geradezu Gegenstücke zu den einzelnen oben hervorgehobenen Hauptgruppen der Colleoni-Capelle. Allein das gilt mehr für den Inhalt, für die Motive, als für die Form. Nicht so voll und rundlich, wie in Mailand, ist sie hier herausmodellirt, sondern sie bleibt flach, scharfkantig, stark unterschnitten, in jener echt lombardischen Abwandlung, welche das „Stiacciato"-Relief Donatellos im Kreise der Certosa-Bildhauer fand. Und echt lombardisch, oder besser so recht charakteristisch für Omodeo, ist ferner die fast gichtig wirkende Schwellung einzelner Extremitäten. Das trennt sie scharf von jenen florentinisch gehaltenen Knabenfiguren der genannten Mailänder Werke.

Abb 38. Bergamo. Colleoni-Capelle. Relief am Postament neben dem Eingang.

So bietet der Bildschmuck der Colleoni-Capelle in Bergamo eine wahre Fundgrube für die Kenntnifs der Kunst Omodeos nach ihren günstigen und ungünstigen Seiten, in ihren verschiedenartigen kunstgeschichtlichen Beziehungen, aber auch in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen. Das letztere ist im Hinblick auf mehrere andere datirte Werke seiner Hand später näher zu erörtern, zuvor aber erübrigt es noch, einen Kreis seines Schaffens an der Colleoni-Capelle selbst zu würdigen, der sowohl durch seine Schönheit, wie durch seine stilkritische Wichtigkeit sehr bedeutsam wird: die ornamentale Decoration an sich. Geht doch durch Omodeos ganzes Jugendschaffen gleichsam ein ornamentaler Zug! Selbst die Menschengestalt ist für ihn nicht — wie etwa für Donatello — vor allem der Träger eines plastischen und zugleich psychologischen Gedankens, sondern vielfach lediglich ein Ornament unter anderen Schmuckformen, in demselben Sinn, wie die lombardische Decoration ihrer Formensprache etwa ein Medaillon oder eine antike Gemme einfügt.

## Ornamentik.

Bei der Würdigung der ornamentalen Schätze, welche die Colleoni-Capelle in ihren Denkmälern innen und vor allem an ihrer Front enthält, mufs man von der Vertheilung derselben innerhalb des heutigen Ganzen absehen, und das Beobachtungsfeld auf einzelne, zweifellos unverändert gebliebene, in sich einheitliche Stücke oder ornamentale Gruppen beschränken. Solcher Art sind die Pilasterfüllungen des Medea-Denkmales und der Front, die Friese des unteren Colleoni-Sarkophages, die Lünetten und Aufsätze der Façadenfenster. Eine unbeschreibliche Fülle von Zierformen steht da neben einander, tektonische und natürliche Gebilde aller Art und sehr verschiedenen Mafsstabes und trotzdem wie durch Zauber-

1) Vergl. Bd. I. S. 115.

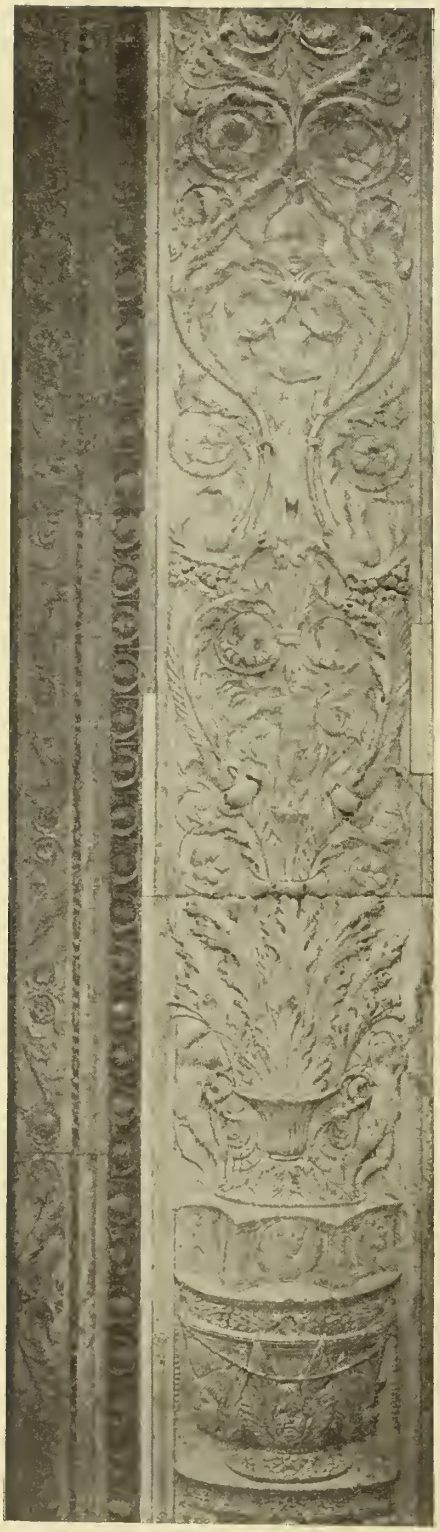
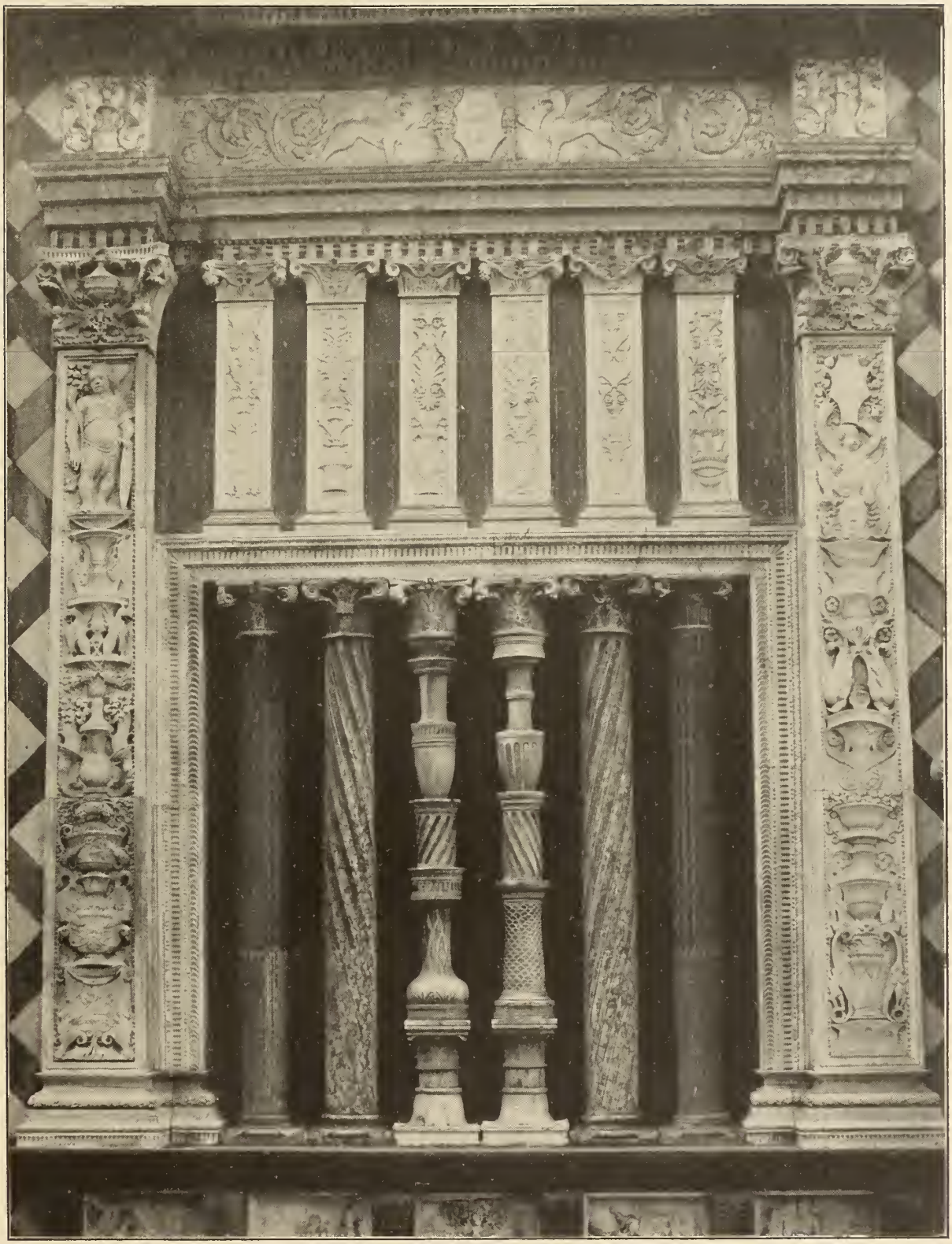


Abb. 39. Bergamo. Colleoni-Capelle. Füllung eines Fensterpfeilers.

spruch zu einem gefälligen Ganzen verbunden. Am bezeichnendsten sind hierin wohl die vier grofsen Seitenpfeiler der Fenster (Taf. VI und Abb. 39). Der in der Lombardei schon so lange heimische Candelaberaufbau bleibt auch hier gewahrt, und seine Vasen und Gefäfse sind in Reliefperspective verkürzt. An diesen schon selbst mit Ornamenten und Figürchen reich verzierten Kernbau aber schmiegen sich Ranken, Blüthen, Früchte, Lebewesen und Phantasiegeschöpfe; neben den Vasen und Kelchen hocken Schwäne, Greifen und geflügelte Löwen, schwingen sich Delphine herab, steigen fruchtschwellende Füllhörner auf, und als Bekrönung des Ganzen dienen stattliche Puttenkinder mit Wappenschilden. Frischer und freier erfunden und geschmackvoller vertheilt ist sicherlich keine unter den zahllosen Füllungen verwandter Art in der gesamten Frührenaissance! Es ist eine malerische Pracht von solchem Reiz, dafs jeder Widerspruch, wie er im Namen strenger Tektonik und schärfer bedachter Contrastwirkung sehr wohl möglich wäre, verstummen mufs. Hier, und ebenso bei den beiden Thürpilastern, steht Omodeo als Ornamentist bereits auf der Höhe seines Könnens, und hinter diesen Leistungen müssen selbst die Pfeilerfüllungen und Friese der beiden Grabdenkmäler im Inneren zurückbleiben, denn dort ist dem ornamentalen Rankenwerk weit mehr Plaz eingeräumt, und seine Zeichnung dabei oft von einer durch die Vorliebe für Durchflechtungen gesteigerten Unruhe. Auch vor diesen rein ornamentalen Arbeiten ist füglich die Annahme berechtigt, die Denkmäler innen seien früher entstanden als die Schmucktheile der Front. Unter den letzteren erheischen die durchbrochenen Füllungen der Halbkreislünetten und der Rose, sowie die tabernakelartigen Aufsätze über den Fenstern (Abb. 36) schon deshalb noch Erwähnung, weil sie zu den bezeichnendsten Uebertragungen gothischer Grundgedanken in reinste Renaissanceformen gehören. Ein solches Vorgehen gehört zu den Stileigenthümlichkeiten Omodeos, die seine Kunstweise für den gesamten gleichzeitigen und späteren Geschmack der lombardischen Decoration so charakteristisch werden lassen. Wie er Heilige und antike Imperatorenköpfe gleichwerthig als Zierstücke neben einander stellt, wie er einen oft erstaunlich reinen, antik-römischen Akanthus mit naturwahren Blumen und Früchten, aber auch mit den schmalen, gefiederten Blättern und Blüthenkelchen seiner eigenen Erfindung innig verbindet, so ist er auch in der gothischen, ja selbst in der romanischen Ornamentik völlig heimisch. In den Reliefs des oberen Colleoni-Sarkophages haben Orgel und Betpult feines gothisches Fischblasen-Mafswerk (Abb. 31 u. 32), und die breiten Postamente, auf denen die Pfeiler des ganzen Denkmales ruhen, sind nach altlombardischem Muster als Gehäuse für mächtige Löwen behandelt. Diese Pfeilersockel (Abb. 30) mit ihren gewaltigen Löwen bezeugen, dafs Omodeo gelegentlich denn doch auch



BERGAMO. COLLEONI-CAPELLE. FENSTER.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

grofszügig zu componiren verstand, und das tritt auch in anderen Einzelheiten – beispielsweise an den prächtigen Schild- und Kranzreliefs des Medea-Sarkophages und an den mit Putten geschmückten Consolen — aufs glücklichste hervor. Aber selbst wo der Meister zu einer zunächst fast verwirrenden Formenfülle verlockt wird, bewährt er sich doch stets als Herr seiner Aufgabe.

## Reconstruction.

So erhebt sich gerade bei der Prüfung der ornamentalen Einzeltheile dieser Capelle von neuem die Frage, ob die heutigen Geschmacklosigkeiten ihrer Gesamtdecoration sowohl an der Front wie an den Denkmälern in der That dem Entwurfe Omodeos selbst zuzuschreiben seien.

Die Antwort mufs unbedingt verneinend lauten. Diese Thatsache ist durch den Verfasser bereits 1894 festgestellt[1]) und seither allerseits anerkannt worden, ja die damals geäufserten Bedenken gegen die Einheitlichkeit des heutigen Werkes wurden besonders durch Otto Schmalz seitdem scharfsichtig noch vermehrt.[2]) Das Innere und das Aeufsere des Baues widersprechen einander. Auf die constructiv gegebenen Hauptlinien der Einwölbung läfst die Front in keiner Weise schliefsen, die Oeffnungen der Fenster sind innen hoch und rundbogig, aufsen durch einen horizontalen Zwischensturz in seltsamster Weise verkleinert, durch Säulen zugebaut (Taf. VI), die Bekrönungen dagegen so hoch emporgereckt, dafs die mittlere Fensterrose in sie einschneidet. Der ganze obere Aufbau mit seiner doppelten Abstufung und seiner Verlegenheitsdecoration ist zweifellos das Ergebnifs späterer Umformung. Auf eine solche weist an der Front ferner die Vertheilung des Bildschmuckes, welche unter anderem zwei Frauenstatuen vorn neben dem Eingang auf zusammengestückelte Postamente stellt und eine Kriegerstatue hoch oben auf dem Radfenster ohne Sockel balanciren läfst (Taf. IV).

Die Bedenken gegen die Einheitlichkeit wiederholen sich aber auch an dem selbständigsten Haupttheil des Inneren, am Monument des Colleoni, das seine jetzige Gestalt durch eine höchst unglückliche Zusammenstellung vorhandener Stücke erhielt, die ursprünglich wohl überhaupt nicht zusammen und zum Denkmal gehörten, während jene drei oben erwähnten Statuen der Front wahrscheinlich zuerst für das Grabdenkmal bestimmt waren.

Und die das letztere betreffenden Documente bestätigen eine Umformung des ganzen Werkes.

Wir wissen, dafs das Reiterbildnifs in Omodeos ursprünglichem Entwurf nicht vorgesehen war. Erst 1493 ward seine Errichtung bestimmt,[3]) also siebzehn Jahre nach dem Beginn der Aufsenincrustation der Capelle (1476). 1493 wollte man eine broncene Reiterstatue, aber deren Last wäre für den Unterbau zu grofs gewesen. So entschlofs man sich zu einer Holzfigur,[4]) der heutigen öden Schnitzarbeit, welche 1501 von den deutschen Meistern „Sisto di Enrico Syrii da Norimberga e Leonardo“ ausgeführt wurde. Das nächste Datum in der Geschichte der Capelle, 1599, nennen die Inschrifttafeln zu Seiten des Denkmales, dann aber erfuhr das Innere 1676 eine wesentliche Umgestaltung, als man den heutigen Altar errichtete,[5]) und 1774[6]) erhielt es seine gegenwärtige Decoration, in der sich Barock- und Rococo-Details malerisch verbinden.

---

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1894. Heft 1.

2) Vergl. Blätter für Architektur und Kunsthandwerk X. Berlin 1897. Nr. 7 u. 8.

3) Vergl. über diesen Beschlufs vom 17. Januar 1493 Pasta, Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. Aggiunte. S. 168.

4) Vergl. Antonii Michaelis Agri et Urbis Bergomatis descriptio ann. 1516 ... „ubi et sepulcrum ei (Bart. Colleono) est erectum marmore lunensi ed sculptura Jo. Antonii Amadei Papiensis opere spectatissimum, cui nuper equestris statua est imposita ex materie illa quidem auro illita, aerea aut marmorea alioquin futura, nisi subiecta moles ponderi impar esset judicata“.

5) Donata Calvi, Effemeride sacro-profana ..... in Bergamo. Milano 1676. III. S. 388.

6) Dieses Datum entdeckte der Verfasser in der griechischen Inschrift in einem der Stuckmedaillons des Muzio Scamozzi.

Mit voller Bestimmtheit anzugeben, welche dieser verschiedenen Veränderungen die jetzige Form des Colleoni-Denkmales und der Aufsenansicht bewirkt hat, ist ohne Actenmaterial kaum möglich, aber die Richtung, in der sich diese Umformungen bewegten, und die Gründe, die sie veranlafsten, sind fast unverkennbar.

Der obere „Sarkophag" ist offenbar erst später an seine unglückliche Stelle gebracht worden. Erst bei dieser Gelegenheit wurden die drei Statuen der sitzenden „Helden" in der heutigen unverantwortlichen Art angeordnet und gleichzeitig erhielten die Säulen der Nischenarcade die häfslichen Sockelstücke aus rothem Marmor. Da aber das Reiterbild in Omodeos Entwurf nicht vorgesehen war, so ist auch seine ganze Umrahmung apokryph, und selbst gegen die Einheitlichkeit der tragenden Theile und des unteren Sarkophages erheben sich gewichtige Bedenken.[1])

Sicher bleibt nur, dafs die Umformungen vor allem eine wesentliche Erhöhung des ganzen Aufbaues bezweckten.

Und das Gleiche meldet dem prüfenden Blick in überraschender Weise auch die Front. Das bezeugen die Fensterbekrönungen, bei denen die ursprünglich zweifellos für die Halbkreislünetten bestimmten durchbrochenen Füllungen — gleichsam die Marmorvergitterung des Oberlichtes — jetzt widersinnig genug als Aufsatz des Architraves dienen, das bezeugen ferner die darüber gethürmten Tabernakel.[2])

Man hat den ganzen Bau füglich erhöht, zuerst wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Anordnung des Reiterbildes, möglicherweise dann nochmals, als man diesem den zweiten „Sarkophag" zum Sockel gab.

Für die heutige Anordnung der decorativen Zierstücke also ist keinesfalls Omodeo verantwortlich zu machen. Seine Beurtheilung darf hier nur die einzelnen Theile ins Auge fassen, die als Werkstücke meist wohl noch unter seiner eigenen Aufsicht vollendet, aber am Bau selbst erst angebracht wurden, nachdem er Bergamo bereits verlassen hatte — sicherlich mit wesentlichen Abweichungen von seinem eigenen Entwurf.

War doch Omodeo schon 1475 zu einer weit gröfseren Aufgabe berufen worden, zur neuen Mitarbeiterschaft am Bildschmuck des Werkes, mit dem sein Name schon früher verbunden war und wo er nun zur glänzendsten Bedeutung emporsteigen sollte: der Certosa bei Pavia. Dort war fortan seine Marmorwerkstatt, dort erst dürfte er jene reiferen Bildwerke der Colleoni-Capelle geschaffen haben, die wir von den übrigen stilkritisch sonderten: vor allem einzelne Reliefs der Schöpfungsgeschichte und der Herculesthaten an der Front. Andererseits aber gewannen an den in Bergamo selbst oder in Pavia noch für die Colleoni-Capelle fertig zu stellenden Sculpturen nun bei der gröfseren Inanspruchnahme des Meisters auch Gehülfenhände mehr und mehr Antheil. Das gilt vorzugsweise von den manierirten „Helden" und Frauenstatuen, und es wird sogar möglich, auch die Sonderrichtung dieser Gehülfen näher zu bestimmen. Es ist — wie noch zu zeigen — die Art des Giovanni Battaggio da Lodi, den wir auch sonst in der Gefolgschaft Omodeos finden.

* * *

Als Bildhauer ging Omodeo an die Certosa, als Bildner im Sinne der Frührenaissance, die eine scharfe Scheidung zwischen decorativem und freiem Schaffen nicht kannte, als Schöpfer reicher Reliefs und Figuren und doch gleichzeitig als Marmor-Ornamentist — nicht aber als Architekt. So lehrt auch die Colleoni-Capelle in Bergamo nur den Bildner und den Meister ornamentaler Decoration schätzen. Wie verderblich die Umgestaltungen auch gewesen sein mögen, welche die Folgezeit mit Omodeos Entwurf vornahm: einen höheren baulichen Werth hat der letztere zweifellos niemals gehabt. Omodeo trat auch an diese architektonische Aufgabe nicht anders heran, als etwa an die Ausschmückung eines Sarkophages oder einer Thür. In diesem Sinn hat seine decorative Phantasie einen Zug zur

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. a. a. O. S. 9.

2) Auch die abgestufte Form des Kuppeltambours weist auf eine Erhöhung.

Kleinkunst, zum Kunstgewerbe, und kennzeichnet damit zugleich eine Richtung, die auch innerhalb der gesamten lombardischen Frührenaissance in bezeichnendem Gegensatz zur Florentiner Decorationsweise hervortritt. Man vergleiche die Colleoni-Capelle mit gleichzeitigen Lösungen ähnlicher Aufgaben in Florenz, etwa mit der freilich nur auf Schmuck des Inneren beschränkten Grabcapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato! —

Jedoch auch in der Lombardei ist diese durch die Jugendwerke Omodeos charakterisirte Kunstweise keineswegs die allein herrschende geblieben. Eine mächtige Gegenströmung gebot ihrer Entwickelung Halt. Sie konnte sie freilich nicht ganz und dauernd zurückdämmen, aber sie nahm sie für Jahrzehnte in sich auf und trug sie ihren eigenen, neuen Zielen weit entgegen.

Dieser Zustrom neuer Kunstgedanken, die in ihrer letzten Reife das bauliche und decorative Schaffen der gesamten italienischen Renaissance bestimmen sollten, erfolgte auch diesmal von Mittelitalien aus, aber ihr Träger und Vorkämpfer war jetzt eine der grofsen, bahnbrechenden Persönlichkeiten der Kunstgeschichte: der Urbinate Bramante.

## Drittes Capitel.

# Stile Bramantesco.

„Fu . . utile al secolo nostro Bramante, acciò . . facesse agli altri dopo lui strada sicura nella professione dell' architettura.“ Vasari.

Der gröfste Name in der Stilgeschichte der lombardischen Frührenaissance ist Bramante. In doppeltem Sinn ist er mit ihr verknüpft. Bramantes Mailänder Thätigkeit bedeutet sowohl in seiner eigenen Entwickelung, wie in der Geschichte der lombardischen Renaissance weit Mehr, als eine gelegentliche Episode. Der Genius, der in nur fünfzehn Jahren in Rom einen neuen, auf alle Folgezeit einflufsreichen Stil schuf, mufste sich auch bei der Entfaltung seiner Kraft, auf dem Boden seines früheren Wirkens, als Pfadfinder bewähren.

Um so auffälliger, dafs die Aufgabe, seinen dortigen Arbeiten nachzuspüren, in der älteren Kunstlitteratur von Vasaris „Vite“ bis zu Torres „Ritratto di Milano“ (1674) entweder gänzlich vernachlässigt oder durch vereinzelte, einander vielfach widersprechende Notizen nur erschwert worden ist; um so begreiflicher aber auch, dafs die neuere Kunstforschung gerade dieses Thema mit besonderem Eifer behandelt hat. Jetzt ist es das in der Kunstgeschichte der lombardischen Renaissance weitaus am reichsten bestellte Feld.[1]) — Dafs seine Früchte trotzdem wissenschaftlich noch nicht allseitig befriedigen, dafs bei der Frage nach dem Antheil Bramantes an vielen einzelnen Bauten der Lombardei das Zünglein der

1) Aus der ausgebreiteten Bramante-Litteratur seien nur die folgenden drei zusammenfassenden Arbeiten über Bramantes Mailänder Thätigkeit hervorgehoben, deren Kenntnifs im obigen vorausgesetzt wird: Henry de Geymüller, Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome. Paris 1875—80. Besonders S. 28 ff. Im folgenden: „Geymüller, Entwürfe“ citirt. W. v. Seidlitz, Bramante in Mailand. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1887. S. 183 ff. Hans Semper, Donato Bramante in R. Dohme, Kunst u. Künstler Italiens. I. Leipzig 1878.

Die übrige Litteratur bis 1887 ist in diesen Arbeiten angeführt. Die documentarischen Quellen giebt, nach dem Manuscript des De Pagave, Casati (C. C.) in der Schrift: „I capi d' arte di Bramante da Urbino nel Milanese. Milano 1870. Die jüngere Speciallitteratur, an der besonders auch Beltrami, Carotti und Moretti betheiligt sind, ist im folgenden an der betreffenden Stelle erwähnt. Eine neue eingehendste Behandlung der Bramante-Fragen ist von Dr. Paul Müller-Eberswalde zu erwarten, der die Freundlichkeit hatte, dieses Capitel einer Durchsicht zu unterziehen.

abmessenden Waage trotz aller sorgsamen, feinsinnigen Erörterungen noch immer hinüber und herüber schwankt, erklärt sich aus der Natur der Probleme selbst. Denn deren allgemeine, in der Einleitung berührten Schwierigkeiten — die weitgehende Arbeitstheilung und die oft unconsequente Abwandlung des Urplanes — werden bei der Bramante-Frage noch besonders erhöht.

Bramante mufste den lombardischen Meistern gegenüber immerhin als ein Fremder gelten, und ihre persönliche Stellung zu ihm war vielleicht nicht viel anders, als einst zu Filarete. Thatsächlich waren ja auch diese einheimischen Kräfte, die durch die zahlreichen aus dieser Zeit stammenden Bauten besser als durch die wenigen erhaltenen Künstlernamen gekennzeichnet werden, tüchtig genug, um Verwendung zu finden. Ferner aber hatte Bramante wohl stets auch mit dem persönlichen Eingriff Ludovico Moros zu rechnen. Denn dieser war ein Bauherr vom Schlage des Federigo da Montefeltro. Schon seine auf das Mailänder Castell bezüglichen Briefe und Erlasse können lehren, wie er sich selbst um die kleinsten Bauangelegenheiten kümmerte. Seinem Architekten blieb eine nur beschränkte Willensfreiheit. Dabei lieh auch der Bauherr natürlich verschiedenen Meistern sein Ohr. Wie Vieles in Ludovicos Bauten mag lediglich auf Vorschläge Leonardos zurückgehen!

Jedenfalls ist es angezeigt, unter den mit dem Namen Bramantes bisher in Verbindung gebrachten Bauten der Lombardei einen dem obigen entsprechenden principiellen Unterschied zu machen.[1]) Von den wenigen Werken, welche er beglaubigtermafsen entworfen und deren Ausführung er persönlich geleitet hat, ist die grofse Zahl derer zu trennen, zu denen er lediglich den Plan oder das Modell lieferte, während der Bau selbst mit gröfserer oder geringerer Gewissenhaftigkeit von lombardischen Meistern ausgeführt wurde, endlich auch die Reihe solcher, die nach einem älteren Plan schon begonnen waren, und bei denen Bramante daher nur noch gelegentlich mit Rath und That eingreifen konnte.

* * *

Ueber die Zugehörigkeit der einzelnen Bauten zu der einen oder anderen Gruppe kann schliefslich wiederum nur die Stilkritik entscheiden, und diese hat dabei, neben den oben angedeuteten Fährnissen, noch eine andere Ungunst der kunstgeschichtlichen Verhältnisse gegen sich. „Aus der ganzen Periode der Jugend Bramantes bis zu seinem Auftreten in Mailand . . . fehlen leider fast alle glaubwürdigen Nachrichten."[2]) Das wird für unsere Aufgabe natürlich doppelt verhängnifsvoll. Was Bramante in der Lombardei vorfinden konnte, ist im ersten Bande geschildert worden, die zweite Hauptfrage aber ist: „Was brachte er dorthin mit?" — und bei deren Beantwortung ist man auf kunsthistorische und stilkritische Vermuthungen angewiesen, die um so zweifelhafter werden, je mehr sie sich von Ergebnissen allgemeiner Art entfernen.

Am sichersten bleibt der Einflufs, den der junge Bramante in seiner Heimathstadt selbst erfahren mufste, und auch schon diese allgemeinste Fassung des ganzen Problems wird für unsere Ziele nicht belanglos.

Hatte doch Bramante in Urbino einen Bau erstehen sehen, der zu den bedeutendsten der ganzen italienischen Frührenaissance zählt, und unter Verhältnissen, die denen seiner eigenen Mailänder Thätigkeit für Ludovico Moro in manchen Punkten verwandt sind!

## Das Schlofs in Urbino. Luciano di Vrana.

Der einem neuen Werk gleichende Umbau des Schlosses der Montefeltro in Urbino[3]) begann 1447, scheint aber erst seit 1465 mit voller Energie betrieben worden zu sein, als der Herzog Federigo ihm zeitweilig sein ganzes Interesse zuwenden durfte, und einer der tüchtigsten Architekten der Frührenaissance die Bauleitung führte: Luciano

1) Vergl. Carotti bei Müntz, a. a. O. S. 298.

2) Geymüller, a. a. O. S. 21.

3) Vergl. zum folgenden besonders: Bernardino Baldi, in (Bianchinis) „Memorie concernenti a città di Urbino", Roma 1724. Descrizione del palazzo ducale d' Urbino. Arnold, Der herzogliche

di Vrana.[1]) Damals war Bramante einundzwanzig Jahre alt. Selbst wenn er sich vorzugsweise der Malerei zu widmen beabsichtigte, konnte eine solche Bauschöpfung ersten Ranges auf ihn nicht ohne Einflufs bleiben. Vor allem lehrte sie ihn — Fürstenkunst. Mit vollem Recht galt und gilt der Palast von Urbino als einer der charakteristischsten Herrensitze der Renaissance, monumental, aber zugleich praktisch und bequem, hier wuchtig, fast trotzig, dort einladend, voll repräsentativer Pracht, und trotzdem auch von persönlichem, oft intimem Reiz. Dabei handelte es sich nicht um eine Neuschöpfung auf freiem, gleichmäfsigem Terrain, sondern um einen Umbau auf einem von Natur verschiedenartigen und zum Theil recht ungünstigen Boden. Die gröfste Kunst Lucianos zeigt sich gerade darin, wie er sich diesen gegebenen Schwierigkeiten anpafste, ohne das Herrenrecht seiner Phantasie zu opfern.

War der Meister dabei doch selbst auch in der decorativen Stilistik nicht ganz frei, sondern mufste sich (an den Fenstern der S. Domenico gegenüber gelegenen Façade) zur Beibehaltung älterer Formen verstehen!

Das aber mochte ihm um so schwerer werden, als er zu den entschlossensten Vorkämpfern des Classicismus zählt. Das Verdienst, diese Thatsache in das rechte historische Licht gebracht zu haben, gebührt August Schmarsow und F. von Reber.[2]) Beide sind dabei auch auf Einzelheiten eingegangen, und besonders Schmarsow und Calzini geben ziemlich genaue Baubeschreibungen. Für unsere Gesichtspunkte sind hier nur einige Hauptzüge im allgemeinen Stilbild dieses Baues zu betonen.

In der Gestaltung des Aeufseren lassen die nach der Piazza „Duca Federigo" gerichteten Fronten und der „Cortile Nobile" die künstlerisch leitenden Absichten am reinsten hervortreten. Ihr vollendetstes Denkmal ist der Hof, aber auch die Fronten sind kunsthistorisch kaum minder wichtig. Ihr Wahrzeichen, auf dem ihr so vornehmer Gesamteindruck vor allem beruht, ist die Herrschaft der Fläche. Die Breite der Fensterabstände im Hauptgeschofs ist im Verhältnifs zur Gesamtausdehnung der Wand ganz aufserordentlich grofs, gröfser, als bei den florentinischen Frührenaissancepalästen üblich ist. Ohne verticale Theilungsglieder und ohne das Licht- und Schattenspiel der Rustica bringen sich diese fein gequaderten Flächen in ruhiger Vornehmheit zur Geltung und heben dadurch die Thür- und Fensterumrahmungen um so wirksamer heraus. Aber auch diese stehen im Zeichen der gleichen feinen, mafshaltenden Kunstweise. „Mafshalten" — das ist die Hauptlehre, welche diese Fronten dem Architekten jederzeit bringen: Mafshalten in den Gesamtverhältnissen, in den Profilen, in den plastischen Schmuckformen. Harmonisch im höchsten Sinne des Wortes ist das Ganze gestimmt, ohne irgend einen vordringlichen Laut. Diese Harmonie aber läfst ihr inneres, sie streng bindendes Gesetz durchtönen, und das beeinträchtigt ein wenig den unmittelbaren Reiz. Etwas Abstractes lebt darin, wie die Anwendung eines zunächst theoretisch aufgestellten Grundsatzes, und dieser Eindruck steigert sich noch beim Betreten des Hofes, wo Alles, die Achsentheilung, die Mafsabstufung, die Säulenschwellungen, die Profilirung, so „schulgerecht" erscheint. Gewifs tritt dies Wort vor allem dem heutigen Beschauer auf die Lippen, der Architekturen solcher Art schon fast als unpersönliche Leistungen akademischer Schule ansehen mufs, während in Lucianos eigenen Tagen diese Schöpfung die neue Regel selbst bedeutete, allein es bleibt doch auffällig, dafs es sich vor diesem Bau noch stärker aufdrängt, als etwa vor den ähnlicher Rich-

---

Palast von Urbino. Leipzig 1857. Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin u. Stuttgart 1886; besonders Buch II, Cap. 5—7. F. v. Reber, „Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissancearchitektur." Sitzungsberichte der philos.-philolog. und histor. Classe der K. Bayr. Akademie d. Wissenschaften zu München (1. Juni 1889). II. München 1889. S. 47 ff. Paolo Tedeschi, Di Luciano da Lovrana celebre architetto del secolo XV. Archiv. Stor. Lomb. X. (1883) S. 667—682. Rivista Misena. Arcevia 1891. Calzini, Urbino e i suoi monumenti. Rocca S. Casciano 1897. S. 11 ff.; Guida dell ex' Palazzo Ducale di Urbino. Urbino 1897.

1) Ueber die Herkunft Lucianos aus Vrana bei Zaravecchia in Dalmatien und nicht aus Laurana in Istrien vergl. Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford 1887. I. S. 362 und Calzini, a. a. O. S. 12 f. Ebenso Promis und Brunelli, Annuario Dalmatico. I.

3) Vergl. dazu neuerdings auch die eingehende Beschreibung Calzinis, a. a. O. S. 18 ff.

tung huldigenden Werken eines Brunelleschi und Michelozzo, eines Rossellino und selbst eines Alberti. Vielleicht spricht dabei die mehr vollkräftige Formenbehandlung dieser Florentiner Meister mit. Jedenfalls wird die gleichmäfsige Delicatesse aller Einzelheiten und des Ganzen zu einem Kennzeichen der persönlichen Art Lucianos. Diese Zartheit der Einzelformen haben auch die Florentiner, aber sie verwerthen sie mehr für eine kühne Contrastwirkung, wie sie Luciano in Urbino nicht im Verhältnifs der Details zum einheitlichen, architektonischen Ganzen der Front und des Hofes, sondern nur für den stärkeren Gegensatz zwischen diesen beiden selbständigen Haupttheilen einerseits und der thurmbewehrten nördlichen Aufsenfaçade andererseits geltend macht.

Noch ein anderes Element aber kommt hinzu, das an sich freilich hiermit in innerer Verbindung steht: die aufserordentlich strenge Herrschaft über den nur decorativen Formtrieb und dessen Einschränkung auf rein ornamentale, gleichsam abstracte Ziermotive. Den Fronten und dem Hof dieses Baues bleibt die echt jugendliche Schaffensfülle der Frührenaissance-Decoration, welche sich gleichsam die gesamte Erscheinungswelt dienstbar macht, fern. Man mustere die einzelnen ornamentalen Theile! Die Pilaster an den Ecken der Front und zu Seiten der Portale sind nicht mit jener in der Frührenaissance sonst so beliebten Kleinwelt mannigfachster Gebilde, sondern mit schlichtem Doppelflechtband gefüllt; die Capitäle haben kein figürliches Beiwerk, in den Friesen herrscht das Ranken- und Palmettenwerk vor. Selbst die Rundscheiben mit den Wahlsprüchen bleiben spärlich. Wenn sonst so häufig die Steinmetzphantasie die Führerschaft übernimmt, sodafs man mit Recht von „Bilhauerarchitekten“ gesprochen hat, herrscht hier unbedingt das Architektonische vor.

Die Quelle aber, aus der es schöpft, ist ausnahmslos die römische Antike. Alles Detail steht im Zeichen eines strengen Classicismus, selbst wenn man diesen Ausdruck in seinem heutigen Sinne auffafst. In der That bringt hier fast jeder Blick eine Erinnerung an antik-römische Bauformen. Das gilt ebenso für die Compositcapitäle der Hofarcaden, für die Reber sogar das einzelne römische Muster — an dem jetzt in S. Maria in Cosmedin eingebauten Ceres-Tempel — nachweisen zu können glaubt, wie für die friesartige Verwerthung der Inschrift, ebenso für jenes Flechtornament der Pfeiler, wie für die Profilirung der Gebälktheile und die korinthischen Wandpilaster im Obergeschofs des Hofes.

Den „Begründer der Hochrenaissancearchitektur“ hat Reber den Meister des Palastes von Urbino genannt, und schon zuvor hatte Schmarsow geschrieben: „Diese Schöpfung ist die Geburtsstätte des Stiles, den wir uns in seiner Vollendung vorstellen, wenn von Bramante und Raphael die Rede ist. Hier am Schlofs von Urbino ist die siegreiche Wandlung der Frührenaissance zur classischen Reinheit vollzogen worden.“

„Classische Reinheit“ — dies Wort ist sicher vortrefflich am Platz, es dürfte aber auch lauten: „classische Feinheit“, denn in der letzteren besteht wohl die charakteristischste Eigenart der hier vertretenen Stilweise. —

Der älteren Front des Palastes gegenüber befindet sich in der Mitte der Backsteinrohmauer von S. Domenico das prächtige Hausteinportal, triumphbogenartig gedacht, mit seinen frei stehenden Säulen, dem hohen verkröpften Gebälk und der Giebelkrönung der Lünette „merkwürdig reif“, denn es entstand schon 1449—54.[1]) Der Meister ist der Florentiner Tommaso di Bartolomeo, gen. Masaccio. Es entspricht etwa der Art, in der Michelozzo die antiken Formen behandelte. Man denke an dessen Tabernakel in der Annunziata zu Florenz. Im Vergleich mit dem „Classicismus“ Filaretes ist es von grofser Feinheit, allein in der Nachbarschaft der Portale und Fenster Lucianos verliert selbst dieses Werk durch die Häufung schmückender Glieder.

Eine andere, noch weitaus bedeutendere Folie für die richtige Werthschätzung der Leistung Lucianos bietet das Hauptwerk des Künstlers, der in der ersten Geschlechtsfolge der Florentiner Frührenaissancearchitekten zweifellos am ehesten als „Classiker“ gelten darf: Leon Battista Albertis „Tempio Malatestiano“ in Rimini. Auch dort herrscht die antik-

1) Vergl. Calzini, a. a. O. S. 92 f.

römische Baukunst, aber in wuchtiger Monumentalität, neben der die harmonische Feinheit des Fürstenschlosses zu Urbino in doppeltem Glanze erstrahlt. Dafür aber hat der classische Bau von Rimini vor dem von Urbino den Reiz einer ganz persönlichen Schöpfung voraus.

Es ist hier nicht angebracht, die jüngst mehrfach behandelte Frage nach Lucianos Herkunft und seine übrige Thätigkeit von neuem zu erörtern. Die Sicherheit, die sich am Schlofs von Urbino in jeder Hinsicht zeigt, setzt ein langes, zielbewufstes Studium voraus, das von den antiken Denkmälern der Ostküste des adriatischen Meeres ausgegangen sein mag, seine praktische Schule aber am wahrscheinlichsten in Neapel fand. Die Errungenschaften der Florentiner Renaissance waren um 1465 in Mittelitalien schon Allgemeingut, man mag aber nicht wohl glauben, dafs die Formen des Herzogspalastes ohne eine genauere Kenntnifs des antiken Roms möglich gewesen seien.

Das am nächsten verwandte Werk bleibt der Palazzo di Corte zu Gubbio.[1]) Auch dort fiel dem Architekten Federigos nur ein Umbau zu, wobei er sich noch weitaus mehr dem Vorhandenen fügen mufste, als in Urbino. Doch ist auch in Gubbio vor allem der Hof ein Werk aus einem Gufs, das den Stempel des gleichen Künstlers trägt. Trotz derberer Meifselarbeit[2]) ist die Gesamtleistung hier vielleicht noch reifer, sodafs man stilkritisch der Meinung, Lucianos Thätigkeit in Gubbio falle in etwas spätere Zeit, als sein Wirken in Urbino, beipflichten mufs.

Und dies ist um so mehr berechtigt, als Luciano keineswegs von vornherein ein so sicherer, fast einseitiger Classicist gewesen zu sein scheint, wie er sich in Urbino und Gubbio zeigt.[3])

Für einen solchen Entwickelungsgang des Künstlers spricht aber auch schon seine Herkunft und das Hauptfeld seiner Wirksamkeit selbst. Wie in Venetien, so war auch in Dalmatien ein gothisirender Uebergangsstil bis zum letzten Drittel des Quattrocento in Kraft geblieben. Er ist nur eine andere Form jener Kunstweise, die wir im vorigen Band innerhalb der heutigen Grenze der Lombardei verfolgten. Die ganze Ostküste Italiens, bis nach Ancona herab, besitzt noch Denkmäler dieser Art, und auch in Neapel war Luciano von besonders reichen Sendboten dieser Decorationsart umgeben. Dafs diese auf die stilistische Entwickelung Lucianos gänzlich einflufslos geblieben sei, ist kaum anzunehmen. In der That spürt man ihre Nachwirkung noch selbst an einem seiner sicher beglaubigten Werke. Der Palazzo della Prefettura an der Piazza Maggiore zu Pesaro[4]) ist architektonisch minder streng und minder „classicistisch“ durchgeführt, als die Bauten zu Urbino und Gubbio. An seiner Front sind die Mittelachsen der sechs Arcaden und der darüber befindlichen Fenster verschieden, und die letzteren tragen oben eine Wappen haltende Puttengruppe als freie, malerische Krönung. Dabei wirkt das Hauptgeschofs mit seiner breiten Fläche hier trotzdem fast kahl. —

„Lutiano da Urbino“ wird der Meister in einer gleichzeitigen Chronik genannt. Zu jenem Beinamen genügte es bereits, der Leiter des Schlofsbaues selbst zu sein, zumal die übrige Bauthätigkeit in der kleinen Bergstadt doch nur bescheiden bleiben konnte. Dafs sie mindestens bis zum Tode Lucianos 1479 sein Gepräge trug, ist selbstverständlich. Sicherlich ist in jener Periode zu Urbino überhaupt kein bedeutenderer Bau entstanden, bei dessen Entwurf man ihn nicht zu Rathe zog. Die Ausführung mochte man dann anderen Kräften überlassen haben.

---

1) Vergl. Laspeyres, in Zeitschr. f. Bauwesen. XXXI. (1881) S. 81 ff. u. XXXII. S. 66 ff. u. 227 ff. Genaue Aufnahmen von Regierungsbaumeister H. Seholz auf Grund des Boissonnet-Stipendiums von 1889.

2) Ueber die kunsthistorisehe Stellung vergl. besonders Calzini, Areh. stor. dell' arte. 1895 S. 369 ff. Danach wurde der Umbau 1473 begonnen.

3) Die Anzeichen dafür glaubt Sehmarsow (a. a. O. S. 107) selbst noch am Schlofs zu Urbino zu erkennen, besonders aber an den beiden im Palazzo Barberini befindlichen Arehitekturgemälden. Vergl. das bekannte Bild gleicher Art in der Galleria dell' Istituto di Belle Arti zu Urbino.

4) Vergl. die kleine Guida di Pesaro. Pesaro (per Annesio Nobili) 1864. S. 139 f. Im Hauptsaal ward 1475 die Hochzeit des Costanzo Sforza mit Camilla Marzano von Aragon gefeiert Das Eingangsportal zum Salone trägt die Zeichen Guidobaldos II von Urbino († 1574) [G. V. II. V. D. III]. Auch Girolamo Genga hat Antheil an diesem Palast.

Auf diesem Verhältnifs beruht nicht zum wenigsten auch die Schwierigkeit, die etwaigen ersten baulichen Leistungen Bramantes in seiner Heimath zu erkennen. Aehnliches kehrt dann später in Mailand bei seiner eigenen Stellung zu den lombardischen Meistern wieder. In Urbino aber können die hier in Frage stehenden Bauten bisher nicht einmal sicher datirt werden. Weder für den Palazzo Passionei (Torriglioni) in der Via S. Chiara, noch für S. Bernardino, die Kirche der Zoccolanti, steht die Bauzeit fest. Beide sind trotzdem neuerdings mit Bestimmtheit als Arbeiten des jungen Bramante angesprochen worden.[1]) Für den Palast bleibt dies persönliche Vermuthung, bei der Klosterkirche aber hat es stilkritisch Vieles für sich, um so mehr, je eher man sich dazu versteht, den Entwurf dieser Kirche mit Calzini in die Zeit um 1469 heraufzurücken. Damals war der Schlofsbau schon stattlich gefördert, Luciano bereits auf der Höhe seines Könnens angelangt, und damit lassen sich manche Unzulänglichkeiten in der Detaillirung von S. Bernardino kaum vereinen. Andererseits trägt der Bau ganz das Gepräge des Stile Bramantesco. Der eigenartige Grundrifs geht von dem Princip des kuppelgekrönten Centralbaues aus. Der quadratische, östlich und westlich durch Halbkreiscapellen verbreiterte Kuppelraum ist der Haupttheil, in der Mitte der nördlich und südlich sich anschliefsenden, tonnengewölbten Hallen, von denen die erstere das Langhaus, die letztere den Chor bildet. Diese Raumgestaltung ist äufserst glücklich. An den Ecken des Mittelquadrates erheben sich mächtige Säulen, deren Compositcapitäle ganz der antikisirenden Richtung Lucianos entsprechen, auch die Umrahmung der rechteckigen Fenster — je ein getheiltes in den seitlichen Schildwänden der Kuppel, je drei im Langhaus — offenbart das treffliche Muster der Fensterreihe im Schlofshof. Daneben aber fallen manche Verstöfse auf. Die Archivolten der Tragebögen schneiden in das Hauptgesims ein; auch die Art, wie sie auf die Pfeiler stofsen, ist uncorrect.[2])

Abb. 43.
S. Bernardino dei Zoccolanti bei Urbino.

Fehler dieser Art zeigt das Aeufsere (Abb. 43) nicht. Trotz seiner Schlichtheit wirkt dieser jetzt so verwahrloste Backsteinbau noch heute erstaunlich vornehm, und er dankt dies den gleichen Vorzügen, wie der Palast: der Herrschaft ruhiger, fein bemessener Flächen, der mafsvollen Zurückhaltung in der Decoration. An der Front zeugt das Verhältnifs zwischen den Eckpfeilern und der Mittelfläche, zwischen ihrer ganzen Wand und dem Giebel darüber, ferner die Zeichnung des Gurt- und des Krönungsgesimses von grofsem Tactgefühl, und vorzüglich sind auch die drei Langhausfenster gezeichnet, bei denen Giebel- und Flachbogen mit einander wechseln. Am reichsten ist das Hausteinportal, dessen glattschaftige, auf hohen Sockeln fufsende Säulen feine mit Delphinen geschmückte Frührenaissance-Capitäle tragen, die zu den strenger antikisirenden Capitälen der Kuppelsäulen innen in einem ähnlichen Gegensatz stehen, wie im Schlofshof die Gewölbeconsolen zu den Capitälen der Arcaden-

1) Calzini, a. a. O. S. 188 Anm. 1 und S. 101 ff. Das Altarbild in S. Bernardino giebt keine sichere Datirung für den Bau. Vergl. Strack, a. a. O. Text S. 25. Abb. Blatt 28. Fig. 8 u. 9.

2) Näheres bei Calzini, a. a. O. S. 105.

säulen. Die Kuppel tritt aufsen als solche nicht hervor, sondern ist dort als Rundthurm mit Zeltdach und schlanker Laterne behandelt.

Alle Eigenschaften dieses Baues entsprechen dem Charakterbild, das uns an den Denkmälern des reinen „Stile Bramantesco" in der Lombardei entgegentreten wird, und die Wahrscheinlichkeit, dafs der junge Bramante hier vielleicht noch unter der unmittelbaren Leitung Lucianos thätig war, ist sehr grofs. Zur Gewifsheit freilich könnte sie nur durch urkundliches Material werden, sicher aber gebührt dieser schönen Kirche der Zoccolanti unter den Bauten, welche für das Verständnifs der Mission Bramantes in der Lombardei wichtig sind, eine hohe Bedeutung, jedenfalls unvergleichlich mehr, als der kleinen Capelle der Madonna della Riscotta bei Urbania.[1])

* * *

## Der Stile Bramantesco in Faenza, Forli und Imola.

Das hier berührte Problem ist das schwerste und gefährlichste im Leben Bramantes. Als Maler und Schüler eines Malers soll er seine Laufbahn begonnen haben, aber erst als Architekt gehört er der Kunstgeschichte an, und nur als solcher hat er uns zu beschäftigen. Dafs er erst in der Lombardei angefangen habe zu bauen, ist wenig wahrscheinlich. In seiner Heimath und deren näheren und weiteren Umgebung war gerade in der Zeit, die seinem Mailänder Aufenthalt vorangeht, für Architekten ein fruchtbarer Boden. Es ist verlockend, seiner etwaigen Thätigkeit in den kleinen Municipien, die wie Pesaro unter den Sforza, Faenza unter den Manfredi, Forli und Imola unter den Riario gerade damals ein reges Kunstleben sahen, stilkritisch nachzuspüren. Allein fast unüberwindliche Schwierigkeiten stellen sich solchem Versuch entgegen. Wie politisch, so waren diese Gemeinwesen auch künstlerisch nicht stark genug, um ein selbständiges Leben zu entfalten und blieben den mannigfachsten fremden Einflüssen offen. Die allgemeine Einwirkung der Florentiner Renaissance, die speciellere einerseits von der Kunst Albertis in Rimini, Lauranas in Urbino, andererseits und nicht zum wenigsten von der reich blühenden Bologneser Terracottaarchitektur her — sie durchkreuzen einander und setzen den stilkritischen Schlüssen enge Grenzen.

Für Faenza sind diese schon von Geymüller[2]) gezogen worden. Von den hier überhaupt in Frage kommenden Bauten — S. Bernardino, S. Michele und der Manfredi-Palast — steht der lombardischen Kunstweise Bramantes die jetzt aufgehobene Kirche S. Michele weitaus am nächsten, aber ihre köstlichen Backsteindetails[3]) unterscheiden sich schon wesentlich von denen an S. Bernardino in Urbino und sind zierlicher, als selbst die feinsten dieser Gattung in der Lombardei. In Forli ist die Casa Francia[4]) (jetzt Pettini) ein mit Hausteintheilen ausgestatteter Ziegelbau feiner Gliederung, wobei — wie Strack hervorhebt — die Details verhältnifsmäfsig schon zu zart wirken. Der Monte di Pietà gehört dagegen schon der Hochrenaissance an. Die reiche Bauthätigkeit der Riario in Imola,[5]) die aus der Landstadt in kurzer Zeit eine Residenz nach dem Sinne der Renaissancedespoten machten, steht vorwiegend im Zeichen der Bologneser Kunst. Der Hauptarchitekt des Girolamo Riario war ein Florentiner, Meister Giorgio. Wie er für ihn 1481 das Castell von Forli befestigte, so erbaute er 1483/84 in Imola den Palast Riario Sforza[6]) (später Paterlini), dessen Front an der Via del Corso mit der wuchtigen Rustica im Erdgeschofs und

1) Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 26 Anm. 4. Strack, Centralbauten Bl. 30, 5.

2) a. a. O. S. 27 f.

3) Strack, Ziegelbauwerke, Taf. 11 Abb. 1 u. 2. Ebendort der noch gothisirende originelle Backsteinpalast Caldesi. Vergl. Strack, a. a. O. Taf. 11 Abb. 7 und Taf. 16 Abb. 11; ferner die Details im Text Sp. 5 u. 6.

4) Strack, a. a. O. Abb. Taf. 27. Text Sp. 6.

5) Vergl. für die historischen und culturhistorischen Verhältnisse Pasolini, Caterina Sforza. Roma 1893, wo auch gute Abbildungen der im folgenden genannten Paläste, die im Text jedoch nur I. S. 115 Anm. 1 kurz erwähnt sind.

6) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 115 u. 116.

den Rundbogenfenstern im gequaderten Piano nobile und in der Backsteinmauer des zweiten Stockwerkes deutlich die Anpassung des am Mediceer-Palast in Florenz aufgestellten Typus an kleinere Verhältnisse verräth. Schon dort aber verwendet der Backsteinfries[1]) (Abb. 44) mit seinen Engelköpfchen Bologneser Muster, und ein ähnlicher Schmuck wird für die kunstgeschichtliche Stellung des Palazzo Dal Pozzo[2]) (jetzt Domenico Rossi) bei Porta Bologna entscheidend, denn dort sind die Backsteinarchivolten der Hofarcaden, deren Zwickel Medaillons von Römerköpfen enthalten, ganz mit den Mitteln und im Stile gleichzeitiger Bologneser Paläste decorirt. Das Bologneser Muster verrathen auch die Paläste Vaini (Salara Vecchia) und Della Volpe[3]) in der Via Emilia, wo der Schmuck eines Terracottabogens wiederum Bologneser Formen entnommen ist.[4]) Selbst das reinste und feinste dieser Gebäude, der Palazzo Sersanti[5]) an der Piazza Grande ruft am ehesten die Erinnerung an die besten Frührenaissancepaläste Bolognas wach. Nur einstöckig, mit vierzehn Arcaden im Erd- und ebenso vielen Rundbogenfenstern im Hauptgeschofs folgt er jenem reizvollen Palasttypus, der in Bologna reich vertreten ist.[6]) Auch die stämmige Form der Stützen, deren dicke, kurze Schäfte auf hohem, doppeltem, unten quadratischem, oben polygonem Sockel aufsteigen,[7]) zeigt in ihrem mittelalterlichen Archaismus einen auch in Bologna

Abb. 44. Imola. Pal. Riario-Sforza. Baeksteingesims.

wahrnehmbaren Geschmack. Feiner sind die Backsteinformen an den Archivolten mit antikisirendem Flechtband, am Gurt- und Hauptgesims und an den Fensterumrahmungen. Hier ist Vieles sogar der Decoration von S. Michele zu Faenza ebenbürtig, und die vornehme Schönheit dieses Obergeschosses läfst unwillkürlich wiederum an Bramante denken.

Noch stärker freilich wird die Verwandtschaft mit seiner Mailänder Stilweise an der vor den Thoren Imolas gelegenen Kirche der Madonna del Piratello.

In solchem Zusammenhang wurde dieser Bau bisher nur im Hinblick auf den stolzen Campanile und das Chortabernakel genannt, aber das letztere ist so gut wie ganz modern, und der Glockenthurm trägt das Gepräge der beginnenden Hochrenaissance, schon des römischen Stile Bramantesco! Dagegen bietet die bisher völlig unbeachtete Nordostfront (Abb. 45) dieser übrigens auch in ihrer Raumgestaltung[8]) nicht uninteressanten Kirche eine Probe des Stiles, der uns in Mailand als erster Zeuge von Bramantes Kunst begegnen wird.

---

1) Abb. b. Straek, a. a. O. Taf. 21 Fig. 9. Dort auch noch andere Baeksteindetails aus Imola.

2) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 118 (Hof). Die Front vor der Restauration von 1839 im Naehtrag. „Caterina Sforza. Nuovi Doeumenti." Bologna 1897. S. 63, dem Palazzo Riario-Sforza-Paterlini verwandt.

3) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 120.

4) Genannt sei aueh der jetzt zerstörte Palast Bissini.

5) Abb. bei Pasolini, a. a. O. I. zu S. 122 u. 124. Gesamtaufnahme bei Strack, Taf. 26.

6) Etwa dureh die Paläste Felicini (Pallavicini) und Gualandi. Vergl. Malaguzzi-Valeri, L' architettura a Bologna nel rinascimento. Roeea di Caseiano 1899. Abb. Fig. 47 u. 48.

7) Vergl. die Photographie Poppis Nr. 1100, jetzt dureh glattsehäftige Säulen ersetzt.

8) Es ist ein dreischiffiger Bau, bei dem das Mittelsehiff drei, die Seitenschiffe zwei Kuppeltraveen haben, alle gleich grofs, aber die mittlere Kuppel des Hauptsehiffes höher als die übrigen, sodafs auch hier wieder das Centralsystem anklingt. Zu Seiten der letzten als Chor dienenden Kuppeltravee des Langhauses befinden sich Saeristeiräume. Die Eingänge befinden sich jetzt an den als Nebenfronten behandelten Nordwest- und Südostseiten; angefügt sind zwei kleine Vorhallen. Der Campanile steht an der Südwestseite.

Es ist nur eine Backsteinwand, aber selbst in ihrem heutigen, veränderten, verwahrlosten Zustand tritt die Feinheit der ganzen Gliederung noch überraschend hervor. Vier schlanke Backsteinpfeiler mit guten Hausteincapitälen theilen die Fläche, darüber folgt nur noch ein Krönungsgebälk, das jetzt durch zwei grofse Rundfenster durchbrochen wird. Ursprünglich befanden sich drei solcher Rundfenster oben in der Mitte der durch die Pilaster geschiedenen Flächen; unten war der Mitteltheil geschlossen, seitlich aber waren je zwei Rundbogenfenster angeordnet. Denkt man sich diese Oeffnungen von Backsteingewänden umzogen, deren Feinheit der vortrefflichen Zeichnung der noch erhaltenen Gesimsstücke[1]) entspricht, dazu ferner die Reihe der Hausteinconsolen, von denen je zwei unter dem Architrav jeder Wandfläche angebracht waren, ergänzt, endlich noch einen Gebäudesockel, aber aus Haustein, dann entsteht eine Wandarchitektur, die wie kaum eine andere in diesen Gegenden Bramantes würdig wäre. Auch hierfür fehlen jedoch die Bologneser Analogien nicht. Vor allem sei an die dortige Chiesa „della Santa" erinnert, den Bau des Nicolò di Marchione da Firenze und Francesco di Dozza (1478), aber die Mäfsigung des Formtriebes giebt der Front von Piratello doch eine andere Gesamterscheinung, einen höheren Adel.[2])

Abb. 45.
Madonna del Piratello bei Imola.

Die Geschichte des einsamen Kirchleins ist dank der sorgsamen Forschung Cortinis[3]) sichergestellt. Die Wundererscheinung der hier verehrten Madonna, die zum Bau der Kirche veranlafste, fällt auf den 27. März 1483, der Bau selbst aber begann erst mehrere Jahre später, zunächst mit einer Capelle, dann aber, als sich dieselbe als unzureichend erwies, und die Obhut des Heiligthums durch Innocenz VIII. den „Padri del Terz' Ordine di S. Francesco" übertragen worden war, mit den Conventsgebäuden. 1491 wurden diese, ein Jahr darauf die Kirche erbaut. Zu den Baugeldern steuerte vor allem Caterina Sforza bei, die natürliche Tochter des Galeazzo Maria Sforza, Wittwe und Nachfolgerin Girolamo Riarios in Imola und Forli. Der Architekt war Domenico de la Lobia di Lugano[4]) und sein Sohn Zillio.

---

1) Dieselben sind auch an der Südfront noch theilweise vorhanden.

2) Vergl. Malaguzzi Valeri, a. a. O. S. 77, Abb. 26. — Die Details ferner sind theilweise unmittelbar Bologneser Formen entlehnt, so die Cherubim am Hauptgesims, die denen des Palazzo Riario-Sforza entsprechen. Die übrigen Zierformen, die Pilastercapitäle (rein ornamental, oder mit Vasenmotiv in der Mitte und mit Delphinen an den Seiten, einmal auch mit Wappenschild) folgen einem hergebrachten Frührenaissancetypus. Jene Consolen unter dem Gurtgesims zeigen eine grofs gehaltene, nur aus einem schlichten Blattmotiv entwickelte Form.

3) G. F. Cortini, La Madonna del Piratello e le feste centenarie dell' anno 1883. Imola 1889. Vergl. auch Pasolini, a. a. O. I. S. 310ff.

4) Wohl derselbe, den Vasari als Schüler Brunelleschis bezeichnet. Vergl. ed. Milanesi, II. S. 385.

Bramante also, dessen Namen man hier suchen möchte, kann an diesem Bau selbst nicht betheiligt gewesen sein. Erst später, als Architekt Julius II., gewann er auf die Architektur Imolas Einflufs, wovon freilich weniger der unbedeutende, arg zerstörte „Tempietto di Giulio II." von 1507 Zeugnifs ablegen kann, als eine bisher unveröffentlichte Notiz[1]) vom 20. November 1510, welche seine Revision der für den Umbau des Castells — „La Rocca d'Imola" — ausgearbeiteten Pläne verbürgt. Dennoch verlohnte es sich, hier bei der Kirche von Piratello etwas ausführlicher zu verweilen, denn deren Form kennzeichnet neben den Bauten Lucianos am besten die Stilweise, die Bramantes eigene Leistungen in Mailand mit der mittelitalienischen Renaissance verbindet.

* * *

## Bramante in Mailand.

Was führte den jungen Bramante nach der Lombardei? Kam er als Maler oder als Architekt dorthin, und wann beginnt seine dortige Wirksamkeit?

Auf alle diese Fragen antworten fast nur Vermuthungen.[2]) Dafs er in der Lombardei eher ein Arbeitsfeld erlangen zu können hoffte, als in den Ländchen der Montefeltre, Malatesta, Riario, Manfredi und als in der Centralstelle der hervorragendsten Künstlerkräfte, Florenz, ist wohl möglich. Die weitverzweigten politischen und verwandtschaftlichen Beziehungen der Sforza von Mailand zu den Machthabern in Bramantes engerer und weiterer Heimath können auch mancher persönlichen Empfehlung das Wort reden. Die erste glaubwürdige Notiz über die Thätigkeit des Künstlers in der Lombardei, die Angabe Michiels,[3]) er habe an der Front und im Hauptsaal des Palazzo del Pretore in Bergamo Philosophenbilder gesehen, die von Donato Bramante „circa l' anno 1486" gemalt gewesen seien, ist mit der Notiz des Marino Sanudo, diese Malereien seien unter Seb. Badoer (1477) entstanden, in Widerspruch,[4]) und sagt über den Beginn von Bramantes Bauthätigkeit in der Lombardei nichts aus. Auf diese nimmt am frühesten eine von De Pagave benutzte Angabe der Verwaltung der Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand Bezug, in der es heifst: „una sontuosa capella o altare alla Beata Vergine, come vi diedero principio dopo l' anno 1470 con disegno del celebre[5]) architetto Bramante", allein diese Zeitbestimmung bleibt allgemein, und läfst sich mit Rücksicht auf die Baugeschichte der Kirche noch am sichersten dahin berichtigen, Bramante habe um 1479 seine Wirksamkeit in Mailand begonnen. Damit rückt dieselbe zeitlich noch unmittelbarer in die Nähe der Herrschaft des Ludovico Moro, der auch ihre Dauer entspricht (1480—1499). Dafs Bramante jedoch nicht erst in Mailand zum Architekten wurde,[6]) sondern nach dort schon eine tüchtige Schulung mitbrachte, läfst sich aus seinen Mailänder Bauten selbst mit Sicherheit schliefsen.

Bei allen diesen Fragen hat der Bau von S. Maria presso S. Satiro eine hohe, wenn nicht entscheidende Bedeutung, und da er aufserdem die ältesten Zeugen des reinen „Stile Bramantesco" enthält, empfiehlt es sich, ihn auch hier an die Spitze des diesem gewidmeten Capitels zu stellen.

---

1) In einem von diesem Tage aus Bologna datirten Schreiben (Archivio del Comune) heifst es: „De la fabrica de la rocha hauvemo parlato con maestro Bramante et con altri; ciaschuno da parole et credemo che el papa habia più bisogno per queste imprese di dinari che de restaurar roche." (!) Diese Angabe verdanke ich dem Bibliothekar der städtischen Bibliothek von Imola, Herrn Romeo Galli.

2) Das darüber bisher bekannte ältere Nachrichtenmaterial ist sowohl im Hinblick auf die Jahreszahlen, wie auf die schon so früh mit einander verwechselten Namen „Bramante" und „Bramantino Suardi" so widerspruchsvoll, dafs ein allseitig befriedigendes Ergebnifs geradezu unmöglich scheint. Es sei daher hierfür nur allgemein auf die Erörterungen dieser Nachrichten bei Casati und Seidlitz verwiesen.

3) Notizie d' Opere del disegno ed. Frimmel. Wien 1888. S. 62.

4) Vergl. Frizzoni in der Ausgabe der Opere di disegno etc. Bologna 1884. S. 125.

5) So konnte Bramante natürlich erst um 1500 genannt werden.

6) Der erste Bau, den De Pagave dem Bramante unmittelbar nach seiner Uebersiedlung 1476 in Mailand zuschreibt, die Kirche S. Radegonda, wurde 1783 zerstört. (Vergl. Casati, a. a. O. S. 23.) (Fragmente des alten Klosters im Museo Archeologico des Castells. Vergl. Bulletino. Anno IX [1896]. Seite 24 ff.)

# I. S. Maria presso S. Satiro.

Dieser Name fafst jetzt einen ganzen Gebäudecomplex zusammen, der nur sehr langsam und unter mannigfachen Umformungen entstanden ist. Drei Haupttheile lehrt der heutige Bau selbst sofort scheiden: den kleinen Rundbau im Osten, neben dem Campanile, jetzt nach seiner herrlichen Terracottagruppe der Beweinung Christi: „Cappella della Deposizione“ genannt, die eigentliche, im Grundrifs T-förmige Hauptkirche S. Maria presso S. Satiro und westlich, im Winkel zwischen deren Quer- und Langhaus, die jetzt als Taufcapelle dienende ehemalige „Sagrestia“.

Abb. 46.
Mailand. S. Satiro. Cappella della Deposizione.

Der weitaus älteste Theil ist neben dem Thurme die jetzige Cappella della Deposizione, der Rest der 879 unter dem Erzbischof Ansberto gegründeten Kirche S. Satiro. Auf diese Zeit geht freilich nur noch die Raumgestaltung und im Innern die theilweise antikrömische Bildung der Säulencapitäle zurück. Ihr heutiges Aeufsere (Abb. 46) — in seiner Umgebung eines der reizvollsten Cabinetstücke unter den Architekturbildern Mailands — gehört der lombardischen Frührenaissance an.

Diese Capelle[1]) ist mit dem einschiffigen Querhaus der Kirche S. Maria durch einen kurzen Zugang verbunden, liegt jedoch mit ihr nicht in der gleichen Achse, und schon dies läfst darauf schliefsen, dafs der jetzt als Querschiff dienende Theil der Kirche ursprünglich ohne Rücksicht auf die S. Satiro-Capelle begonnen worden ist (Abb. 47).

Die gänzlich ungewöhnliche Gestalt der Kirche, deren Querhaus von einem einzigen Nebenschiff begleitet ist, dem südlich das Gegenstück fehlt, und deren nur innen in der Art eines Reliefbildes hergestellter Chor sich nach Süden wendet, ist im Hinblick auf die hier vorliegenden Probleme besonders von W. von Seidlitz[2]) erörtert worden. Dabei ergab sich ihm als Endresultat, dafs zuerst das Langhaus und das Seitenschiff des Kreuzarmes entstanden, und zwar „ohne Zuthun Bramantes“, der dann erst später das Querhaus hinzugefügt habe. Dies bedarf noch einer ergänzenden Erläuterung. Der quadratische Mittelbau des

1) Vergl. neuerdings Romussi, Milano ne' suoi monumenti I. 1893. S. 344 ff.
2) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 186 ff. Vergl. ferner: Mongeri, L'arte in Milano. Milano 1872, S. 214 ff.

Querhauses, unterhalb der Kuppel, zeigt auch auf der dem jetzigen Langhaus zugewandten Nordseite ein reich und sorgfältig durchgebildetes Backsteingesims, wie an der Südfront. Dieses Gesims wird heute von dem anstofsenden Gewölbe des Langhauses theilweis durchschnitten und von dessen Dachstuhl überdeckt, sein Vorhandensein aber beweist, dafs ursprünglich dieser Obertheil des Mittelbaues auch auf der Nordseite von unten aus sichtbar war, oder wenigstens sichtbar werden sollte.[1]) Keinesfalls also entspricht das heutige, von der Via Torino her zugängliche Langhaus dem bei der Ausführung des heutigen Mittelbaues in Aussicht genommenen Plan. Aber auch das Querschiff läfst erkennen, dafs seine heutige Gestaltung mit dem Scheinchor im Süden und dem einen niedrigen Seitenschiff im Norden erst die Folge eines späteren Umbaues ist. Man mustere nur die nach der Via del Falcone gerichtete, südliche Backsteinfront! (Abb. 48). Das giebelgekrönte Mittelrisalit, dessen Breite und Gliederung dem heutigen „Scheinchor" im Inneren genau entspricht, kennzeichnet sich selbst als ein späterer Einbau in die durch die grofsen Pilaster eingefafste Frontwand des cubusartigen, mit der Kuppel gekrönten Mittelntheiles.[2]) Dieser ist der Kern des Ganzen, die östlich und westlich sich anschliefsenden Tracte erscheinen mehr als Flügelbauten.

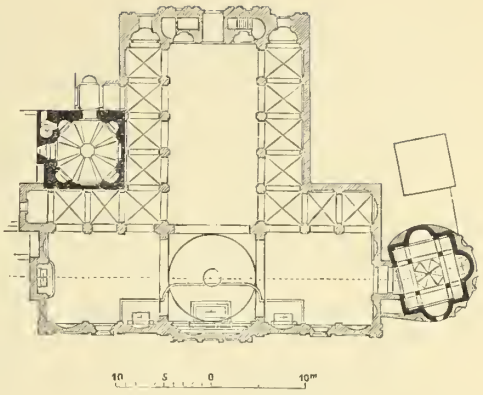


Abb. 47. Mailand.
S. Maria presso S. Satiro
(nach Strack).

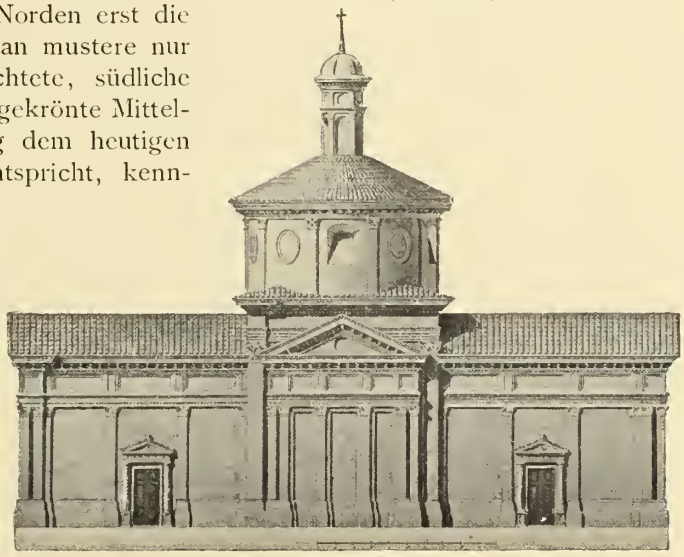


Abb. 48. Mailand.
S. Satiro. Südfront naeh Via Faleone
(nach Paravicini).

Ein quadratischer Kuppelraum[3]) zwischen zwei gleich breiten niedrigeren Tonnengewölben — das ist der Typus von S. Bernardino bei Urbino! So bietet dieses „Querhaus" von S. Satiro eine ganz auffällige Analogie zu dem einzigen Werk, das man Bramante in seiner Heimath zuschreiben kann.

---

1) Seidlitz' Hinweis, dafs bei der Anordnung der heutigen „Saeristei" der Winkel des Kirehengebäudes, dem sie sieh ansehmiegt, bereits gegeben sein mufste, ist allerdings unwiderlegbar. Das setzt aber nur die tragenden Mauerzüge des heutigen Langhauses voraus. Falls aueh die oberen Theile sehon vor der heutigen Gestaltung des Mittelbaues ihre jetzige Form hatten, war — wie das Gesims zeigt — zweifellos ein (später unterbliebener) Umbau beabsiehtigt. Wahrseheinlieher aber ist mir, dafs dieses ältere Langhaus beim Bau der heutigen Vierung überhaupt noeh flaeh gedeekt war, und seine spätere Einwölbung dann von dem Plan Bramantes abwieh.

2) Man beaehte vor allem, wie zwisehen den Eekpfeilern des Kuppelunterbaues und jenem giebelgekrönten Mittelrisalit ein Capitälstüek eingezwängt und theilweis durehsehnitten wird. Aueh die Detaillirung der Seitentheile ist nieht ganz symmetriseh. Ihre Wandpfeiler und die Feldertheilung der darüber aufragenden Attiea haben nur auf der reehten Seite die gleiehen Aehsen, sind auf der linken aber leieht gegen einander versehoben. Ferner sind die Baeksteingebälke am Gurtgesims auf beiden Seiten versehieden: westlieh (links) als Bekrönung ein sehr kräftiger Eierstab, östlieh ein weit kleinerer, von einem Perlstab begleitet, wie am Mittelrisalit.

3) Ein soleher Bau gleieht eher einer „Capelle" als einer Kirehe, und aueh das älteste Doeument, in dem Bramantes Name hier genannt wird, sprieht nur von einer „eapella". Vergl. Casati, a. a. O. Doe. A. S. 90 f. Vergl. Text S. 25 f. Es beriehtet von einem an einer Seitenmauer der alten Kirehe gemalten Madonnenbild, welehes von seiner ersten Wunderthat 1242 an eine solehe Fülle von Gläubigen

### Südfront.

Zu beginnen ist daher mit der nach der Via del Falcone gelegenen Südfaçade, die den muthmafslichen, ersten Entwurf Bramantes für die „Capelle" noch am reinsten erhielt, wobei jedoch die der „Scheintribuna" entsprechende innere Gliederung der Mittelwand und ebenso die beiden steinernen Portale[1]) als spätere Zuthaten zunächst aufser Acht zu lassen sind (Abb. 48).

Gerade bei solcher Einschränkung bleibt diese Front ein kunsthistorisch höchst bedeutsames „Novum" im Stilbilde Mailands, und Bramantes selbst völlig würdig.

Den mächtigen, würfelförmigen Mitteltheil, der die Kuppel trägt, begrenzen an den Ecken zwei stattliche Pilaster, als oberer Abschlufs dient ein majestätisches, verkröpftes Gebälk. Ueber diesem wuchtigen Unterbau ragt — mit flachem Zeltdach und schlanker Laterne gekrönt — der die Kuppelschale theilweise ummantelnde Cylinder[2]) auf. Aus diesem Mittelbau treten östlich und westlich die Querschifftracte mit selbständigen breiten Satteldächern heraus, innen durch flachbogige Nischen, und entsprechend aufsen durch Pilaster in je drei breite Felder gegliedert.

Die künstlerische Sprache dieser Front ist höchst bedeutend. Auch der leiseste gothische Nachklang ist verhallt, die durch das Backsteinmaterial so geförderte Neigung zum Malerischen zurückgedrängt. Die rein architektonische Wirkung als solche herrscht: mit breiten Flächen, grofsen umrahmten Feldern und wenigen aber um so mächtigeren Trennungs- und Abschlufsgliedern, mit einem strengen, nur wagerechten und senkrechten Lineament, mit höchst mafsvollen durchaus organisch vertheilten plastischen Details. In diesen selbst offenbart sich das antik-classische Muster, vor allem in dem prächtig gezeichneten Backsteingebälk des würfelförmigen Vierungsbaues mit seinen Eckverkröpfungen, nicht minder in dem Gebälk der beiden Flügelwände, deren Hauptgesims sich mit der breit vorspringenden Consolenreihe auch an den östlichen und westlichen Giebeln[3]) fortsetzt; wieder anders endlich am Kuppeltambour, doch werden dabei überall die gleichen Detailformen in geschickt wechselnder Zusammensetzung verwerthet. Vorzüglich sind besonders auch die Pfeilercapitäle gezeichnet, diese im Geschmack der Frührenaissance, die ihren Formenreichthum hier über einem horizontalen Reliefband ausbreitet.

In der Geschichte der Mailänder Backsteindecoration bezeichnet diese Front den letzten Schritt, der von den Pfaden eines Filarete und Solari zur reinen Renaissance

---

anzog (über die ursprüngliche Stelle dieses Madonnenbildes und seine Uebertragung vergl. Casati, a. a. O. S. 111 Anm. 5), dafs man „nach 1470" an den Bau einer reichen Capelle gegangen sei („di fabbricare una sontuosa capella alla Beata Vergine, come vi diedero principio dopo l' anno 1470"). Den Entwurf hierfür habe der „berühmte" (schon damals?) Bramante geliefert („con disegno del celebre architetto Bramante"), und 1480 sei diese Capelle oder dieses „Sanctuarium" („altare") einer Brüderschaft unterstellt worden. Dann allerdings wird hinzugefügt: e per fare questa sontuosa chiesa con l' annessavi sacristia pure disegnata da Bramante", seien die „casa parrochiale" und die „osteria della Lupe" niedergelegt worden.

Damit stimmen nun auch die beiden anderen Hauptdocumente vom Jahre 1479, das „Beglaubigungsschreiben des Erzbischofs für den Almosensammler" vom 28. Juni (Casati, a. a. O. Doc. B. S. 90), die „herzogliche Erlaubnifs zur Collecte" vom 3. Juli (a. a. O. Doc. C. S. 91), und ferner die Bestätigung der Brüderschaft vom 4. September 1480 (a. a. O. Doc. D. S. 92) ganz genau überein. Auch sie sprechen zuerst von einem dem wunderthätigen Bild bei der Kirche „S. Satiro" errichteten Sanctuarium („altare . . . constructum") und dann von einer noch im Bau befindlichen, schnell und gröfstentheils schon vollendeten „Kirche".

1) Diese Hausteinportale wurden erst 1514 durch Giov. Antonio da Oggiono angelegt. (Paravicini, a. a. O. Text S. 4.) Aehnlich verfuhr man bei S. Maria in Busto Arsizio, wo diese späten Seitenportale jetzt jedoch wieder entfernt sind. — Der granitene Sockeltheil dieser Südfront von S. Satiro ist modern.

2) Als „Tambour" kann man diesen Cylinder nur in mittelbarem Sinn bezeichnen. Er trägt die Kuppel nicht, sondern er umgiebt sie theilweise als Aufmauerung. Die tiefen, fensterartigen Blenden seiner durch flache Pilaster gegliederten Wand gestatten auf der Südseite einen Blick auf die hinter ihnen emporsteigende Kuppelschale. Die Felder des Cylinders sind durch schlicht profilirte Rundblenden aus Backstein belebt.

3) Diese Giebelfronten sind jetzt durch grofse Rundfenster unterbrochen, welche das Querhaus seitlich stark erhellen. An der nur von dem Hause Via Falcone Nr. 2 aus sichtbaren Westfront noch zwei Pilaster mit feinen Capitälen.

hinüberführt. Besonders der Lombarde hat Aehnliches gewollt — man denke an die Details vom Chor der Certosa! — aber er bleibt wuchtiger und erreicht nirgends eine solche Feinheit und Delicatesse der Gesamtwirkung. Diese spiegelt vielmehr zum ersten Male unverkennbar die mittelitalienische Kunst, wie sie am edelsten Luciano da Vrana im Schlosse von Urbino verkörperte, wie wir sie jedoch an allen bisher erörterten Bauten dieser Richtung von Pesaro bis hinauf nach Imola und Bologna mehr oder minder ausgesprochen fanden.

In diesen Gegenden hatte der junge Bramante gelernt, wahrscheinlich bei S. Bernardino von Urbino sich schon an ähnlichen Aufgaben versucht;[1]) als Meister des ältesten Entwurfes dieses Neubaues bei S. Satiro nennt ihn eine Urkunde: so darf man denn in dieser Südfront wohl mit Sicherheit das erste Werk seiner Kunst in Mailand begrüfsen.

Nicht ohne weiteres gilt dies jedoch auch für die jetzige Innendecoration des Querhauses, am wenigsten für das heutige Langhaus und ebensowenig für den Umbau der Ansberto-Capelle. Es empfiehlt sich aus methodologischen Gründen, jener muthmafslich ersten Schöpfung Bramantesker Kunst nun zunächst die zweite, weitaus berühmtere gegenüberzustellen, die auch für alle weitere Stilkritik den bestimmtesten Mafsstab bietet: die „Sacristei". Erwähnt wird sie zuerst in Verbindung mit dem Vergröfserungsbau der Kirche,[2]) und für beide Werke giebt dabei die Jahreszahl 1480 wenigstens einen ungefähren zeitlichen Anhalt, der vorerst auch hier genügen kann.

## Sacristei.

Die Stätte der heiligen Gefäfse und Gewänder und den Versammlungsort der Priester grofsräumig und monumental zu halten, war in der italienischen Renaissance hergebracht. Bei S. Lorenzo zu Florenz hatte Brunelleschi die stolzeste Form eines Kuppelraumes hierfür verwerthet. Dafs man auch in Mailand für die immer reicher bedachte Kirche der Madonna di S. Satiro eine möglichst grofsartige Sacristei wünschte, ist nicht auffällig, und so erklärt sich aus dem damaligen Brauch der allerdings für den heutigen Begriff von einem solchen Nebenraum nicht recht verständliche Mafsstab dieses Anbaues, selbst ohne die Annahme, er habe auch als Taufcapelle gedient.[3])

Das „Bauprogramm" war ähnlich wie bei der Portinari-Capelle bei S. Eustorgio: ein kuppelgekrönter Centralbau. Stilistisch aber sind beide Werke grundverschieden. Das offenbart schon der erste, flüchtigste Eindruck (Abb. 49). Weiträumig, gleichsam behäbig, wirkt die Portinari-Capelle der weit kleineren Sacristei gegenüber, und trotzdem scheint diese luftiger, sodafs man — besonders nach dem Verlassen des niedrigen, bedrückenden Querschiffes der anstofsenden Kirche S. Satiro — in ihr noch freier zu athmen vermeint. Die Höhenrichtung herrscht weit stärker vor. Das durch die acht grofsen Rundfenster der Kuppel und ebensoviele schmale, hohe Schlitze der Laterne einfallende Licht ist schärfer concentrirt.[4]) Der quadratische Grundrifs weicht einem Achteck, und die hierdurch schon an sich belebteren Wandflächen sind in ein Nischensystem aufgelöst, welches bereits durch seine regere Licht- und Schattenwirkung dem ganzen Raum ein völlig anderes Ansehen verleiht. Durch schlanke Pilaster getrennt, wechseln vier axial gestellte, tiefe mit Muschelkrönungen abgeschlossene Halbkreisnischen mit drei gleich breiten, aber flachen Blendnischen. Die Stelle der vierten, an der Westseite, nimmt eine kleine polygonale Tribuna

1) Geymüller (Entw. f. S. Peter S. 27) spricht von der Verwandtschaft mit der Profilirung von S. Michele in Faenza.

2) Siehe S. 59 Anm. 3.

3) Das ist der heutige Zweck des Baues, nachdem man die Sacristei in den westlich angrenzenden Raum verlegt hat.

4) Diese Beleuchtung wurde schon früh berühmt. — Vergl. Michiel, Notizie di disegno. ed. Frimmel. S. 51, und die Stelle im Vitruv-Commentar des Cesare Cesariano Bl. 4, verso 70, abgedruckt bei Casati, a. a. O. S. 30, ferner Lomazzo, Idea et. S. 103. Auch der Umgang enthält mehrere kleine, rundbogige Fenster, die sich nach aufsen und auf die Kirche öffnen, aber wohl erst später eingebrochen und für die Innenbeleuchtung jedenfalls fast bedeutungslos sind.

mit cassettirter Kuppelwölbung ein.[1]) Dieser ungemein reichen, echt architektonischen Belebung der unteren Seitenwände entspricht oben, über einem stattlichen Bildfries, ein breiter Umgang, welcher sich zwischen den Pfeilern nach dem Inneren zu in je zwei Rund-

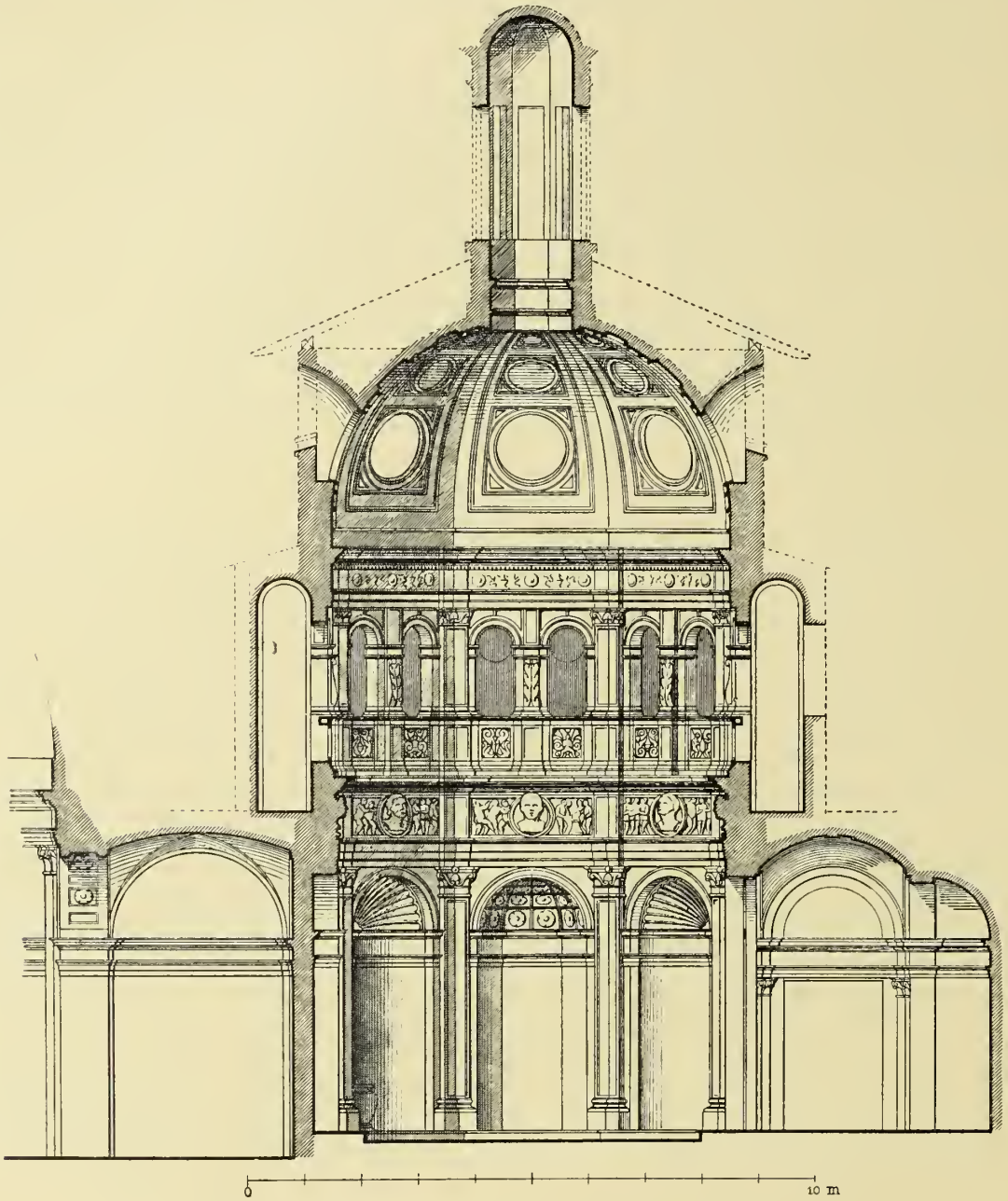



Abb. 49. Mailand. Sacristei bei S. Satiro (nach Strack).

bogen öffnet, und sowohl als Empore, wie als Kuppeltambour aufgefafst werden kann. Seine Oeffnungen bilden mit ihren durchbrochenen Brüstungsplatten als scheinbar tief-

1) Deren Rückwände sind jetzt von der in die heutige Sacristei geleitenden Thür durchbrochen. Auch an der Nordseite mufste die Flachnische jetzt dem die „alte" Sacristei mit dem Kirchenraum verbindenden Corridor weichen, während sie ursprünglich wohl auf der entgegengesetzten, südlichen Seite, vom Querschiff aus zugänglich war.

dunkle, breite Flächen einen prächtigen Gegensatz zu der von oben einströmenden Lichtfülle. Als oberer Horizontalabschlufs der Wände dient ein reich sculpirtes Gesims, und über diesem ragt die durch acht breite, flache Rippen getheilte Kuppel mit ihren geradlinig umrahmten Rundfenstern in wohlerwogener Schlichtheit auf.

So schafft nur eine vornehmlich architektonische Phantasie. Diese Art der Raumwirkung[1]) ist der römischen Antike viel verwandter, als der oberitalienischen Gothik, und schon hiermit ist der Gegensatz zur Portinari-Capelle ausgesprochen: die Sacristei von S. Satiro ist der erste, in seiner baulichen Gestaltung jedes gothisirenden Anklanges vollständig baare Innenraum, welcher uns in Mailand begegnet.

Das Gleiche gilt bezüglich ihrer Decoration in allen ihren Theilen. Im schärfsten Widerspruch zu der Portinari-Capelle fehlt jeglicher Farbenreiz; die ganze künstlerische Kraft ist auf die architektonische und plastische Wirkung vereint.[2]) Diese aber ist von vollendeter Schönheit. Schon die Gesimse zeigen in ihrem trefflich gewählten Mafsstab und in ihrer Zeichnung eine Meisterhand, die plastische Ornamentik vollends ist weltberühmt, mustergültig für alle Zeiten. Das dürftige Stuccomaterial wird durch Formenanmuth geadelt. Die feine Bemessung des Reliefstiles und der Detaillirung, welche an einzelnen, höchst glücklich gewählten Stellen bis ins Kleinste geht, an anderen mehr skizzenhaft bleibt, heben diese Arbeiten selbst technisch auf eine ganz andere Höhe, als diejenige der Stuccoornamentik der Portinari-Capelle, und machen sie den besten Erzeugnissen der Florentiner Marmordecoration ebenbürtig. In der Zeichnung selbst, im Verhältnifs des Musters zum Grund, in der Verbindung der figürlichen, vegetabilischen und rein ornamentalen Motive, in der Stilisirung der natürlichen Vorbilder und in dem mit Worten schwer zu schildernden künstlerischem Tactgefühl, das nirgends zu wenig giebt und nirgends zu viel, das, im Gegensatz zu manchen Schöpfungen selbst der grofsen Florentiner Bildhauerarchitekten, aller Schwerfälligkeit vollständig fern bleibt — in jeder Hinsicht erreicht die ornamentale Decoration dieses Raumes nicht nur eine weitaus gröfsere Vollkommenheit, als irgend ein anderes Werk in Mailand, sondern überhaupt das Höchste, was die Frührenaissance erstrebte. Ja selbst über dieses geht sie hinaus. Sie besitzt einen Vorzug, den sich die Renaissancedecoration sonst nicht einmal als Ziel stellt und nur ausnahmsweise gleichsam instinctiv erreicht: es ist die innere Wahrheit der Ornamentik, die hier unmittelbar zum Ausdruck des tektonischen Grundgedankens wird. — Ein köstliches, berückend reiches Gewand pflegt die Frührenaissance aller Orten über ihre Bautheile zu breiten, aber sie webt dasselbe oft aus zufällig aufgelesenen antiken und aus neu geschaffenen Formen zusammen, und vergifst dabei nur zu häufig, dafs der tektonische Kern und die ornamentale Verkleidung in einem inneren, organischen Zusammenhang stehen müssen, sie verkennt den aus der wahren Antike abgeleiteten Grundsatz: „Des

---

1) Cesariani erwähnt die Sacristei in seiner Vitruv-Ausgabe Bl. 70, verso folgendermafsen: „... le aede rotunde ... monoptere ... cioè che sono de una sola ala corno e etiam la sacrastia del Divo Satyro quale e sine cella ma columnata aticurgamente quale Architectata fu dal mio praeceptore Donato de Urbino cognominato Bramante.“ Unter den Skizzen Leonardos nehmen mehrere auf die Raumgestaltung dieser Sacristei Bezug. Vergl. Liter. works of Leonardo. Ed. J. P. Richter. London 1883. II. Pl. LXXX, LXXXIV, LXXXV.

2) Dies ist zum Theil allerdings erst die Folge späterer Veränderungen: die Reliefs des Friesstreifens und die durchbrochenen Brüstungswände des Umganges (Terracotta) sind durch tiefschwarzen Oelfarbenanstrich verunziert. Aber eine gleiche Vielfarbigkeit, wie bei der Cappella Portinari, oder wie später in den Kirchen von Saronno, Busto-Arsizio und Legnano, war sicherlich niemals beabsichtigt. Die strenge, architektonisch geschulte Kunstweise, welche in dieser Sacristei herrscht, stände damit im Widerspruch. Ist doch nicht einmal der Fond der in stucco ausgeführten Pilasterfüllungen gefärbt! Dieselben zeigen jetzt einen gleichmäfsig hellbraunen, ziemlich starken Farbenüberzug, welcher vielfach etwas dunkler wirkt, als der hellbräunliche, harmonische Ton, den — von jenen nachträglich geschwärzten Figuren und Brüstungen abgesehen — sämtliche Theile der Capelle bis zu der jetzt weifs und hellgrau gefärbten Kuppel tragen. Im Gegensatz zu diesem Ton der Füllungen sind die Capitäle der Pilaster jedoch weifs, in der frischen Farbe des Stucco, geblieben. Dies dürfte ursprünglich auch die Farbe der Füllungen gewesen sein. Die Nischenwände sind erst später braun angestrichen worden. Man denke hier auch an die Zweifarbigkeit — hellgrau und schwarz — der baulichen Decorationen Brunelleschis.

Körpers Form sei seines Wesens Spiegel!“ — In der Ornamentik dieser Sacristei ist er in genialer Art gewahrt (Taf. VII). Füllende und begrenzende, trennende und verbindende, aufsteigende und nur flächenhaft ausgebreitete Schmuckformen sind hier musterhaft unterschieden. Wie majestätisch bringen beispielsweise am Umgang die grofsen, elegant gewölbten Akanthusblätter an den Trennungspfeilern seiner paarweisen Rundbogenöffnungen das Aufstreben zum Ausdruck, in ihrem ruhigen Linienflufs vorbereitend auf das sich verjüngende Lineament der Kuppel. Und wie vortrefflich contrastiren sie gerade an dieser Stelle mit dem zierlichen, vieltheiligen Schmuck ihrer Umgebung! Aehnliche Vorzüge besitzen in vielleicht noch wirkungsvollerer Art die Muschelwölbungen über den grofsen Wandnischen unten. Mit welcher Grazie steigen ferner in den Füllungen der grofsen, in der Mitte gebrochenen Trennungspilaster dieser Nischen und der ihnen entsprechenden kleineren Pilaster des Umganges die Ranken von ihren nur leicht betonten Sockelgliedern auf; wie viel breiter, gleichsam behäbiger dagegen an den Pfeilersockeln des Umganges, zwischen den durchbrochenen schwarzen Brüstungsplatten! Wie leicht und luftig spielt dann wieder das Rankenwerk in diesen Brüstungen selbst und in den schmalen Friesbändern der Nischen! Und wie köstlich ist der Formenschatz an sich: vor allem an diesen gebrochenen Pilastern, deren Capitäle in ihren schmalen Reliefbändern und ihrem Haupttheil durchgängig variiren, deren Schaftfüllungen die antikisirenden Ranken mit einem ganz eigenartig persönlichen Leben beseelen! Dort herrscht das pflanzliche Ornament vor; nur ganz vereinzelt sind Drachen und Vögel zerstreut, und nur den unteren Theilen wird durch Löwenfüfse oder Greifenkörper eine vollere, tragfähige Gestalt verliehen. Die Capitäle aber sind mit Recht gerade durch die phantasie- und geschmackvolle Verwendung der Figuren berühmt: der langgeschwänzten Sirenen und Seepferde, die ihre Köpfe so graziös einander zuwenden oder zu den Capitälblättern herabbeugen, der Delphine, deren schlanke Körper durch Akanthusblätter mit einem als kraftvolles Mittelstück dienenden Harnisch verbunden sind, während ihren Mäulern Fruchtbouquets entspriefsen — eine Formenwelt von so überraschend eigenartigem Reiz, dafs man sich ihr hingiebt, wie dem Wohllaut einer geistvollen musikalischen Composition, die in leichte phantastische Träume wiegt, bei denen der bestimmte inhaltliche Zusammenhang ganz bedeutungslos ist. — Den gleichen Reichthum zeigen die durchbrochenen quadratischen Füllungen[1]) der Brüstungsplatten des Umganges, welche thatsächlich sämtlich verschieden sind.[2]) Dagegen sind für die übrigen ornamentalen Theile verhältnifsmäfsig nur wenige Muster benutzt.[3]) In den Friesstreifen des Hauptgesimses endlich alternirt ein Frauen auf dem Rücken tragendes Centaurenpaar zu Seiten einer Vase mit einer gröfseren Rundmaske.

Abb. 50. Römerbüste in der Sacristei bei S. Satiro.

Nicht minder berühmt, wie die Ornamentik, ist der figürliche Terracottaschmuck gröfseren Mafsstabes geworden: die Reihe der Medaillonköpfe im breiten, stark betonten Friesband über den Nischen, und die sie einfassenden Puttenreliefs (Abb. S. 48). Bei keinem der bisher betrachteten Bauten tritt die figürliche Plastik so selbständig und grofsartig hervor, wie

1) Ihre Rückseite nach dem Umgang selbst zu ist roh abgeplattet.

2) Eine Balconbrüstung gleicher Art befand sich an der Kanzel im Refectorium von S. Pietro in Gessate und ist jetzt in das Museo Archeologico des Castelles gelangt.

3) Für die Füllungen der grofsen unteren und der kleineren oberen Pfeilerschäfte nebst deren Sockeln nur je zwei, für die postamentartigen Theilungsstücke über den Pilastern und die Friesbänder der Nischen überhaupt nur eine einzige, für diejenigen der kleinen Trennungspfeiler der Balustrade je zwei, für die gebrochenen Pilasterfüllungen darüber je drei.

MAILAND. SACRISTEI BEI S. SATIRO. INNERES.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

hier. Sie ist hier nicht mehr lediglich Füllung und decorativer Schmuck, sondern bedeutet innerhalb der Harmonie des Ganzen einen unentbehrlichen, sehr kraftvollen Grundton. Aber auch an sich betrachtet und aus der Nähe im Einzelnen studirt zeigen diese Werke den Stempel einer aufs Grofse zielenden Kunstweise, einen Zug zum Monumentalen, welcher der specifisch lombardischen Plastik fern ist. Die mächtigen Köpfe (Abb. 50) von mehr als doppelter Lebensgröfse ragen aus dem Fond fast als Vollbilder heraus. Ihren Hals umschliefst ein starker Fruchtkranz aus hellem Stucco, welchen ihre Umrisse oben malerisch überschneiden. Die Muster boten offenbar meist antikrömische Köpfe von Medaillen und Gemmen, aber dieselben sind durchaus frei verwerthet und selbständig verändert. Erregtes persönliches Leben durchpulst sie, und sie blicken stets — vielfach mit sehr scharfer Wendung — aufwärts. Dabei ist die technische Behandlung von reifster Sicherheit, flott und grofsartig, weitaus kraftvoller als bei den Medaillonköpfen der Hospitalfenster, prächtiger selbst als bei den Medaillons des Palazzo Mediceo, die von sämtlichen bisher genannten Sculpturen überhaupt allein mit ihnen allenfalls verglichen werden können. Jede kleinlich strichelnde Detaillirung, zu welcher das Material so leicht verlockt, ist vermieden; ruhige Flächen und grofse Formen bestimmen den Gesamteindruck. Von feinstem Schnitt sind dabei die Lippen, überhaupt die Mundpartien, die in Verbindung mit den so lebhaft blickenden Augen — ohne Pupillen! — diesen lockenumwallten Jünglingsgesichtern und bärtigen Männerköpfen bald den Ausdruck feinsinniger Klugheit, bald thatkräftiger Energie verleihen. Mehrere sind offenbar Porträts. Einer — der über der Eingangsthür befindliche — könnte als das Bildnifs Bramantes gelten. — Die gleiche Hand, aber wiederum auf einem ganz anderen Schaffensgebiet, weisen dann die in starkem Hochrelief gehaltenen Puttenfriese selbst auf. Auch hier mufs man aus der Nähe prüfen, um die Leistung richtig zu würdigen, dann aber wird man kaum Bedenken tragen, manche dieser Puttenreliefs selbst denen Donatellos an der Florentiner Orgelbalustrade und der Aufsenkanzel von Prato an die Seite zu stellen. Wenigstens an allgemeinem künstlerischen Reiz sind sie den letzteren vergleichbar. Sie stehen ihnen äufserlich noch näher als die Engel der Portinari-Capelle, ja sie entstammen unmittelbar demselben vollkräftigen Geschlecht, nur dafs sich die antike Stammes-Erbschaft in dieser Generation nicht mehr so sinnfällig erkennen läfst: das naturalistische Element beginnt hier den Einflufs antiker Vorbilder bereits zurückzudrängen. —

Bald nackt, bald mit dem üblichen nur bis zum Oberschenkel reichenden Hemdchen bekleidet, treiben diese halb lebensgrofsen, drallen Buben, meist zu je dreien zusammengeordnet, die mannigfachste Kurzweil. Da schleppen sie nach Art antiker Bacchanten schwere Fruchtbündel und Schalen herbei, oder Reiser, die entzündet werden und an deren Flammen sich die Nachbargruppe erwärmt.[1]) Dort trägt der eine den Gespielen auf dem Rücken, während der dritte diese zu einem neckischen Schlag verlockende Stellung seines Genossen fröhlich benutzt. Hier weist ein Knabe seinen Nachbarn mit drastischer Handbewegung auf den grofsen Cäsarenkopf des Medaillons hin, dort lauschen sie eifrig auf ein Lautenspiel, blasen die Flöte, schlagen Trommeln und Tambourins, lesen dicht an einander gelehnt gemeinsam in einem Buch, vergnügen sich mit einem Hündchen, tanzen, blicken erstaunt herauf und herab, in echt kindlicher Lust sich ihres Daseins freuend. Sämtliche Gruppen, von einer einzigen abgesehen, sind verschieden, selbst da, wo das gleiche Grundmotiv — das Herbeitragen von Fruchtbündeln und Feuerscheiten und das Lesen — wiederholt verwendet wird. Nur die Gruppe der drei dicht an einander geschmiegten Kinder, von denen das mittlere die Viola in der Hand hält, ist zweimal angebracht,[2]) und bei dem Liebreiz gerade dieser Erfindung ist das vollauf begreiflich. Auch die Einzelfiguren wechseln. Frei und leicht sind die Bewegungen der drallen Glieder, die Köpfe mit dem kurzen Haar und den sprechend geöffneten Lippen von drastischer Lebendigkeit. Oft findet sich eine eckige Linie, im ganzen aber ist die Behandlung der Formen erstaunlich reif und sicher.

1) Vergl. die inhaltlich verwandten Reliefs am linken Säulensockel des Portales der Scuola di S. Marco in Venedig; zum nächsten Motiv ferner die S. 42 Anm. 1 erwähnten Darstellungen. Hat Bramante die Kinderdarstellungen in den Capellen des Tempio Malatestiano in Rimini (1450) gekannt? Aehnliche Motive finden sich dort, aber sie sind weit zarter behandelt.

2) Ueber dem Eingang und über der zweiten Nische links.

Als Meister dieser Bildwerke gilt Ambrogio Foppa il Caradosso. Darauf soll später, in anderem Zusammenhang, zurückgekommen werden. Hier sei nur betont, dafs dieser Bildschmuck in so unmittelbarer, organischer Verbindung mit dem Bauwerk steht, wie es nur bei einem innigen Zusammenarbeiten des Architekten und des Bildhauers möglich ist.

* * *

## Kirchenraum.

Dafs diese Sacristei Bramantes persönliche Schöpfung sei, ist niemals in Zweifel gezogen worden. Darf man dafür doch selbst das Zeugnifs des „besten Gewährsmannes", Cesarianos,[1]) geltend machen. Anders steht es um sein Verhältnifs zum heutigen Langhaus (Abb. 52). Wie weit die Anlage desselben und vielleicht auch die des nördlichen Seitenschiffes des älteren „Querhauses" von der Raumgestaltung der frühmittelalterlichen Basilica abhängig war, läfst sich heute nicht mehr erkennen. Das Mittelschiff dieses Langhauses mit seinem Tonnengewölbe schliefst sich dem Querhaus ganz regelrecht an, seine mit Kreuzgewölben überspannten Seitenschiffe aber setzen sich nur an dessen Nordseite fort, und ebenso fehlt die räumliche Weiterführung des ganzen Langhaussystemes über das Querschiff hinaus, durch welche die T-Form zur Kreuzform würde. Die erstere war eben unabänderlich durch die bereits vorhandene Südfront gegeben, die sich nach aufsen nicht durchbrechen liefs, weil dort die an sich schon enge Via del Falcone entlang führte. Da half man sich im Inneren durch die berühmt gewordene Scheinarchitektur,[2]) welche eine Fortsetzung des Langhaus-Mittelschiffes jenseits der Vierung als gewölbte Chornische vorspiegelt (Abb. 52). Das Pfeiler-, Arcaden- und Gewölbesystem des nördlichen Langhauses wird in ein Reliefbild übersetzt, wie wir es später besonders in der lombardischen Renaissanceplastik ungemein häufig als stattlichen Hintergrund der Hauptscenen wiederfinden werden. Soffitenartig schieben sich die vier das Gebälk tragenden hohen Pilaster und die mit ihnen vereinten niedrigen Arcadenpfeiler vor einander. Die Arcaden selbst, sowie das Gebälk sind in entsprechender Verkürzung reliefirt, und so wird in Verbindung mit dem oben folgenden perspectivischen Reliefbild des cassettirten[3]) Tonnengewölbes, das

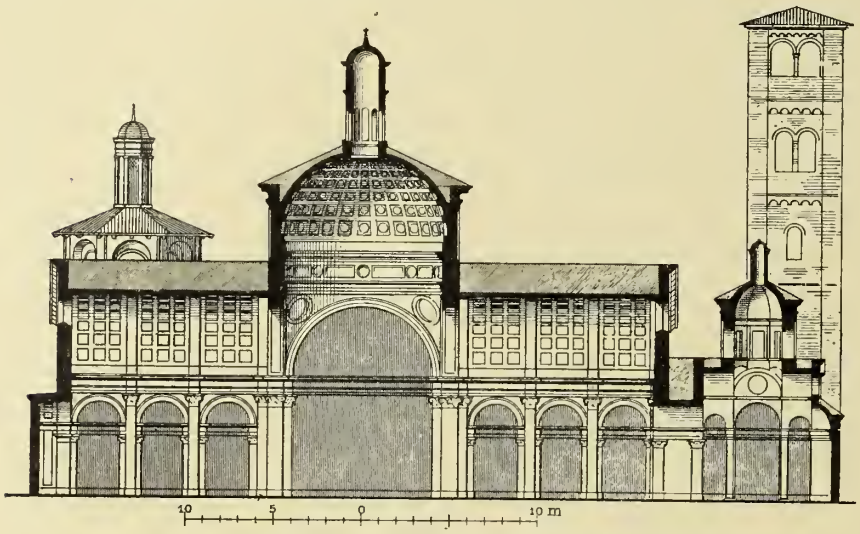



Abb. 51. Mailand. S. Satiro. Querhaus (nach Strack).

1) In seinem Vitruv-Commentar (Como 1521) Bl. 70 verso. Vergl. Casati, a. a. O. S. 28.

2) Auf diese pflegt man die zweite Stelle über S. Satiro (Bl. 70 verso) im Vitruv-Commentar Cesarianos zu beziehen: „... ma pono havere le cupule: seu nichie capellete in circuito facte di bassorilievo: como molti moderni hanno facto per la ratione optica: pare habiano uno introrso magno: si como in la predicta ede del Divo Satyro ha architectata epso Bramante." Allerdings steht hier „edes", während früher von der „Sacrastia" die Rede ist, aber die Worte: „capellete in circuito" passen doch eher auf die Nischen der centralen Sacristei, als auf die des länglichen Scheinchores. Keinesfalls enthält diese Stelle für Bramantes Antheil an dem Scheinchor einen unumstöfslichen Beweis.

3) Ueber die Cassettirung in S. Satiro vergl. Luca Pacioli, De divina proportione. Venezia 1509. cap. LIV. S. 16.

thatsächlich ein schmaler Bogen mit sich scharf senkender Scheitellinie ist, der Eindruck stattlicher Tiefe erreicht. Dazu trägt freilich auch die Vierungskuppel selbst bei, deren wirkliche Raumgröfse man unwillkürlich auch auf die vermeintliche Chorwölbung überträgt, wie ja auch deren Cassetten diejenigen der Vierungskuppel unmittelbar fortsetzen: das Ganze zum ersten Male gleichsam eine „Malerei mit Bauformen", wie sie im Barockstil den Ton angeben sollte.

Diesem inneren Scheinchor, dessen Rückwand — den Mauern des Seitenschiffes analog — drei flache Nischen zeigt, entspricht aufsen, an der Front nach der Via del Falcone, das zwischen die Eckpfeiler des Vierungsraumes eingeschobene Mittelrisalit: eine Backsteinwand mit kräftigem Giebel, durch flache, an den Ecken verdoppelte Wandpilaster und Blenden in Felder gegliedert. Obschon späteres Einschiebsel, hat dieses

Abb. 52. Mailand. S. Satiro.
Langhaus mit Blick auf den perspectivischen „Scheinchor".

Mittelstück die Front stattlich bereichert. Auch seine decorativen Details sind geschickt gewählt, wobei jedoch die Zeichnung des Gebälkes eine wesentlich andere ist als am Vierungskörper.

Mit Bramantes sicherem Hauptwerk auf decorativem Gebiet, mit der Sacristei, hat dieser Fronttheil natürlich nur wenige Vergleichungspunkte. Eher bietet solche die Innendecoration des Querhauses, sowohl in den Halbkreisnischen, die auch hier oben durch Muscheln umschlossen[1]) und durch Flechtband-Archivolten umrahmt sind, wie an den Stuccofriesen der Arcadenpfeiler und des Hauptgebälkes[2]) und an den Pilastercapitälen.[3]) Die

1) Diese Muscheln weichen von denen der Sacristei-Nischen durch die mehrfache Aufrollung des unteren Theiles ab.

2) Der Fries des Hauptgebälkes zeigt Medaillonköpfe zwischen je zwei Greifen. Die Arcadenpfeiler haben hier einen Fries von symmetrischem Rankenwerk, während sie am Scheinchor auch an dieser Stelle Sirenen, Seepferde und kleine Medaillonköpfe aufweisen. Der Chor enthält vor der Mitte der Rückwand jetzt einen modernen Altar und ist neuerdings überhaupt gänzlich renovirt worden. Auch im Kircheninneren sind alle Details stark übermalt.

3) Die Capitäle der grofsen Vierungspfeiler stammen aus viel späterer Zeit, falls sie nicht überhaupt modern sind.

Schmuckmotive sind hier denen der Sacristei überall verwandt, allein ihre Zeichnung und Modellirung ist weit derber, und das gilt auch für die z. Th. aus denselben Formen stammende Ornamentik des Langhauses, sowie auch für deren gekürzte Reliefdarstellung am Scheinchor. Soweit die starke Uebertünchung und Renovirung dieser Stuckdecoration hier ein stilkritisches Urtheil überhaupt noch zuläfst, mufs dasselbe der Annahme, der Meister der Sacristei habe auch diese Details gezeichnet, widersprechen. Und auch die Raumgestaltung dieses Langhauses will zu dem Charakterbild, das die Sacristei von Bramantes Kunst gewährt, nicht stimmen. Deren freier Schönheit gegenüber erscheinen diese niedrigen Seitenschiffe doppelt gedrückt und dunkel.

Das Langhaus sollte selbstverständlich nach Norden eine reiche Front erhalten, allein die dort angrenzenden Häuser zwangen, die Verwirklichung dieses Planes hinauszuschieben. Erst die Gegenwart hat sie erreicht, indem sie der Kirche eine prächtige Marmorfaçade gab und aufserdem einen Vorhof, der sie vom grofsstädtischen Treiben der Via di Torino scheidet. An dieser heutigen Nordfaçade[1]) gehört der Frührenaissance nur der vorzüglich profilirte Sockel an.[2]) Ihr freilich ebenfalls neuerdings restaurirtes Werk ist dagegen der Ausbau und die Aufsendecoration der aus den Tagen Ansbertos stammenden Cappella della Deposizione am Ostende des Querhauses (Abb. 46). Ein Lieblingsmotiv lombardischer Architektur, die kuppelgekrönte Capelle, wie sie etwa die Cascina Pozzobonelli zeigt,[3]) hat hier seinen reichsten Formenwechsel erhalten. Vortrefflich wirkt der Uebergang vom Rund der Umfassungsmauern zu den giebelgekrönten Kreuzarmen, zum Vierungsquadrat, zum hohen, achteckigen Tambour mit seinem Zeltdach und endlich wieder zur Kreisform der Laterne, recht glücklich auch die Belebung der Aufsenwände durch Halbkreisnischen. Selbst die etwas schwerfälligen Verhältnisse fallen nicht allzu störend ins Gewicht, und ebensowenig die besonders an den oberen Theilen immerhin derbe Detaillirung — nur darf man auch hier nicht den Mafsstab der Sacristei-Decoration anlegen.

* * *

Diesem hält überhaupt lediglich die Südfront nach der Via del Falcone Stand, und auch sie keineswegs in allen Einzelheiten. Alle übrigen Renaissancetheile dieses Gebäudecomplexes sind sowohl ihrem baulichen wie ihrem decorativen Werth nach so viel unbedeutender, dafs man sie nur zögernd dem gleichen Meister zuschreiben kann. Dazu kommt, dafs auch ältere Gewährsmänner hier nicht den Namen Bramantes, sondern den seines Schülers Bramantino[4]) oder aber des Giovanni Battaggio da Lodi nennen. In der That weist besonders die ornamentale Detaillirung auf einen Zeichner hin, der die Muster Bramantes, wie sie die Sacristei enthält, in trockener Art nachbildet. Man sehe beispielsweise die Pfeilercapitälchen der Ansberto-Capelle! Die Ornamentik des Inneren steht sogar noch beträchtlich unter dem Durchschnittsmafs dessen, was etwa gleichzeitig in der Cremoneser und Bologneser Terracottakunst geleistet wurde.

Mindestens seit 1479 ist der Um- und Ausbau des ganzen Kirchencomplexes im Werk gewesen, und um diese Zeit war aller Wahrscheinlichkeit nach Bramante der Hauptarchitekt. Die Vollendung aber zog sich lange hin. Einigen Anhalt für die Datirung gewährt die Ausschmückung des Querhauses durch Bergognone 1495, geweiht aber wurde die Kirche erst 1523. Dafs der bald so vielbeschäftigte Bramante die Ausführung einem Gehülfen überlassen habe, ist durchaus glaubhaft, allein falls er wirklich den frühesten Theil

1) Sie ist ein vortrefflich im Stile Bramantesco gehaltenes Werk des Architekten Vandoni. Von den figürlichen Reliefs, welche ehemals die hochovalen Felder des Sockels füllten, befinden sich zwei im Museo Archeologico des Castelles, ein drittes ist im Besitz des Architekten Nava. Ueber einen vermuthlichen Entwurf Bramantes für diese Front vergl. Pagave bei Casati, a. a. O. S. 32.

2) Vergl. Geymüller und Courajod, Les estampes attribuées a Bramante. Paris 1874, S. 18.

3) Vergl. Reminiscence . . . di Milano I. Tav. XXIII.

4) So Vasari ed. Milanesi VI, S. 513. Lomazzo, Trattato . . . I, S. 158 und Idea del tempio della pittura, S. 103. Sormani, Paseggi . . . 1752. I, S. 156. Mongeri, a. a. O. S. 217. Romussi, a. a. O. S. 346.

des Baues selbst entworfen und geleitet hat, darf man annehmen, es sei auch später keine wesentliche Umänderung und Erweiterung ohne seinen wenigstens berathenden Antheil erfolgt. Im ganzen wird eine vorsichtige Forschung die heutige Kirche S. Maria presso S. Satiro nebst dem Umbau der Ansberto-Capelle also doch nur jenen „con il parere" des Urbinaten von Schülern ausgeführten Werken des „Stile Bramantesco" zurechnen dürfen — in diesem Falle also specieller den Arbeiten des Bramantino und Battaggio da Lodi —, während als Denkmal des Bramante-Stiles „aus erster Hand" mit Sicherheit nur die Sacristei, und mit Wahrscheinlichkeit nur der Kern des Querhauses und der Südfront gelten darf.

## II. S. Maria delle Grazie.

Aehnlich ist schon von anderer Seite der Antheil des Urbinaten an einem zweiten Hauptdenkmal seiner Stilweise eingeschränkt worden, das ebenfalls nur ein Anbau an ältere Räumlichkeiten blieb: am Chor von S. Maria delle Grazie.[1])

Hier ist das ältere Werk, das heutige Langhaus, eine Schöpfung des lombardischen Uebergangsstiles und kennzeichnet ein ähnliches Entwicklungsstadium desselben, wie Filaretes Ospedale Maggiore, nur bei einer weniger eigenartigen Aufgabe, und daher auch mit einer minder interessanten Lösung. Am nächsten ist dieses Langhaus der Kirche S. Pietro in Gessate verwandt, wo sich selbst der statisch wie künstlerisch gleich unbefriedigende Ansatz der Gewölbepfeiler unmittelbar über den Capitälen der Arcadensäulen wiederfindet. Derselben Stilepoche gehört der ältere grofse Klosterhof an.

Abb. 53. Mailand. S. Maria delle Grazie. Choransicht.

Die gesicherte Datirung rechtfertigt dieses Stilbild. Am 28. August 1464 wurde der Grundstein zu dem Dominikanerkloster[2]) gelegt, ein Jahr darauf begann man die Kirche selbst, deren Namen im Hinblick auf ein wunderthätiges Madonnenbild, dessen Capelle man mit ihr verband, in „S. Maria delle Grazie" umgeändert wurde.[3]) Schon fünf Jahre später konnte dieser ältere Bau als „pro maxima parte erectus" bezeichnet werden, spätestens um 1490 mufs er vollendet gewesen sein.[4]) Allein diese 1464 auf ausdrücklichen Wunsch der Dominikaner[5]) so schlicht begonnene Kirche erschien dem Renaissancefürsten Ludovico Moro zu dürftig („troppo positivo"). Er beschlofs daher einen vollständigen Umbau:

1) Vergl. besonders: Beltrami, La chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano. Archiv. Stor. dell' Arte. VI 1893, S. 223 ff. und den Aufsatz desselben Verfassers in der Zeitschrift: „L' edilizia moderna. Milano. Anno IV, Fase. IX, Settemb. 1895, S. 65 ff. Ferner: Relazione dell' Uffieio Regionale usw. in Lombardia. 1896 ff. Gute Abb. des Chores bei Strack, Ziegelbauwerke, Taf. 43.

2) Auf Rath des Cosimo de' Medici und nach dem Muster von S. Marco in Florenz begann man mit dem Conventsgebäude, und zwar mit dem Dormitorium. Vergl. die Chronik des P. Girolamo Gattico (XVII. Jahrh.) bei Beltrami, Arch. Stor. dell' Arte a. a. O., S. 233, Anm. 1.

3) Ueber das Verhältnifs der Capelle zur Dominikanerkirche und über das Protectorat des Gaspare Vimercato vergl. Casati. a. a. O. S. 43 und Beltrami, a. a. O. S. 231. Das wunderthätige Madonnenbild befindet sich jetzt in der Cappella del Rosario. — Der Ursprung des Baues gleicht dem von S. Maria presso S. Satiro.

4) Näheres bei Beltrami, a. a. O. S. 233.

5) Vergl. Cron. Gattico bei Beltrami, S. 231, Anm. 2.

ein glänzendes Zeugnifs sowohl für seine persönliche Energie wie für seinen Geschmack und allgemeingültig für die siegreiche Kraft der Renaissancekunst, die grofs genug war, um alle Bedenken gegen den Neubau eines erst vor wenigen Jahren vollendeten Werkes zu überwinden! Begreiflicherweise begann man mit dem Chortheil. Dessen ältere Mauern wurden gröfstentheils niedergerissen, am 29. März 1492 der neue Grundstein gelegt, und diese Anlage noch schneller gefördert, als jene ältere: schon im Januar 1497 konnte der Sarg der Fürstin Beatrice d'Este in dem neuen Chor aufgestellt werden, und damit gewann gerade diese Schöpfung ein noch persönlicheres Verhältnifs zu ihrem Stifter: sie war zur Grabkirche seines Geschlechtes erkoren.[1]) 1497 mufs der Chortheil zum mindesten im Inneren vollendet gewesen sein, gleichzeitig aber auch die ebenfalls erneuerten Anbauten, die Sacristei und der Chiostrino, sowohl baulich, wie in ihrer Decoration.[2]) Sicherlich bestand auch die Absicht, das alte Langhaus umzubauen[3]) und im Juni 1497 ist von dem Modell für eine neue Façade die Rede.[4])

Die Ausführung scheiterte an dem Geschick Ludovicos. Heut ist die Kirche in doppeltem Sinne ein Torso, ein beredtes Denkmal für das verschiedenartige künstlerische

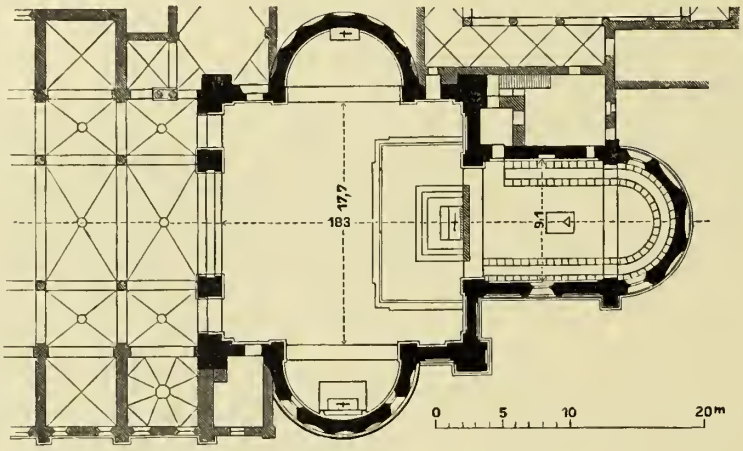



Abb. 54. Mailand. S. Maria delle Grazie (nach Strack).

Wollen einerseits der national-lombardischen Uebergangskunst mit ihrem Anschlufs an die mittelalterliche Ueberlieferung und andererseits der Renaissance im Stile Bramantesco. Dem letzteren gehört hier schon der jenseits des Langhauses zur Herrschaft gelangende Raumgedanke selbst an: ein grofses Vierungsquadrat mit hochragender Kuppel und breiten seitlichen Halbkreistribünen, die fast als Querschiff gelten können, dann ein länglicher, einschiffiger, ebenfalls im Halbkreis geschlossener, aber vorn mit einem Spiegelgewölbe überdeckter Chor (Abb. 54). Betritt man diesen Theil vom Langhaus aus, so glaubt man sich in einer anderen Kirche, in einer selbständigen Centralanlage, die in ihrer majestätischen Schönheit das ganze Langhaus nur als eine dürftige Zugangshalle erscheinen läfst.

1) Wie es in der Schenkungsurkunde des Herzogs vom 4. December 1497 heifst: „ubi et nos, cum Deo placuerit, usque ad resurrectionis tempus requiescere cupimus".

2) In der herzoglichen Schenkungsurkunde vom 4. December 1497 heifst es: „Cappellam Majorem, opus insigne, excelsum ac praeclarum, cum Sacristia et ejus Claustro adjacentibusque officinis, multo sumpto a fundamentis construximus, ac praedicta loca picturis Sanctorum, ac pulcherrimis tabulatis, choro et aliis thecis armariisque ad res sacras custodiendas ornavimus."

3) Nach Calvi (II, S. 222) und Cassina (fasc. S. M. delle Grazie) wäre der Bau nach einiger Zeit liegen geblieben und erst 1497, nach dem Tode Beatrices, eilig vollendet worden. Geymüller läfst diese Angabe mit Recht auf sich beruhen: der Bau war nach dem Wortlaut der Schenkungsurkunde am 4. December 1497 vielmehr wohl bis auf die Kuppel bereits vollendet. Vergl. d'Adda: Arch. stor. lombard. I, S. 34 u. 39.

4) Das bezeugt auch der Ansatzpilaster am Kuppelpfeiler. (Siehe Geymüller.) Vergl. die herzogliche Ordre vom 29. Juni 1497 an Marchesino Stanga: „Item, de havere tutti li piu periti se

Eine solche Raumwirkung ist ohne den Einflufs mittelitalienischer Renaissance in Mailand unerklärlich. Ihr grandioses Urbild ist Brunelleschis Vierung von S. Spirito in Florenz, und die Art, wie es hier verwerthet ist, zeigt eine weitaus höhere Reife als die der Werke eines Filarete und Michelozzo. Unter den bisher genannten Mailänder Bauten ist nur die Sacristei von S. M. di S. Satiro ebenbürtig. Schon dies führt auf den Namen Bramantes.

Dessen Antheil an S. Maria della Grazie ist in der That zweifellos. Wohl heifst es in der verhältnifsmäfsig am reichsten fliefsenden litterarischen Quelle, in dem ausführlichen Bericht des Dominikaners Girolamo Gattico über den Umbau, lediglich, derselbe sei „con il parere di peritissimi architetti" erfolgt. Aber selbst diese Worte können bereits genügen, um den Antheil Bramantes fest zu verbürgen.[1]) Der Urbinate weilte in den neunziger Jahren in Mailand, er hatte Proben seines Könnens abgelegt, er arbeitete für Ludovico Moro. Sollte dieser bei seinem Lieblingsproject den gröfsten der ihm zu Gebote stehenden Architekten übergangen haben? Bestätigend sagt dann Georgius Rovegnatinus,[2]) ein Ordensgenosse des Gatticus, direct: „testudo quadrato quidem stremate inchoata ab egregio Viro Bramante Urbinate architectonicae artis peritissimo erecta est". — Dafs Bramante diesem Werk fern geblieben ist, läfst sich jedenfalls weit schwerer beweisen, als sein Antheil. Die Mängel und Unregelmäfsigkeiten des Baues genügen in dieser Hinsicht nicht, sie bekunden eben nur, dafs auch hier, wie so häufig, eine Arbeitstheilung eintrat, dafs Bramante nur den baulichen Grundgedanken gab, vielleicht nur in einer Skizze, deren Ausarbeitung heimischen Kräften überlassen blieb, und dafs er bei der Ausführung nur gelegentlich eingriff — leider zu selten, um dem Ganzen das einheitliche Gepräge seines Geistes zu wahren. Diesen verkündet unverkennbar nur die Raumbildung als solche,[3]) die ihre nächste Analogie an einem ebenfalls mit Bramantes Namen in Verbindung gebrachten Bau, dem Chortheil der Kathedrale in Como, findet und in der Lombardei oft variirt wird. In S. Maria delle Grazie ist sie nicht vollständig frei entwickelt worden. Die jüngsten Restaurationsarbeiten haben ergeben,[4]) dafs die neue Bauanlage die Leitpunkte der älteren benutzte, freilich so, dafs sie den regelmäfsig gezeichneten, dürftigen polygonalen Chor der alten Dominikanerkirche nebst seinen quadratischen Seitenräumen rings umfafste und nach Osten hin selbständig verlängerte, dafs sie ferner die früher kleinlich getheilten Einzelcompartimente in einen mächtigen, central entwickelten Gewölbebau ohne Mittelstützen und Scheidewände verwandelte. Der allgemeine Baugedanke dieser Raumgestaltung ist Bramantes vollständig würdig, und auch seine Durchführung kann in manchen Theilen auf seine Angaben schliefsen lassen: so die harmonische Wandgliederung der Vierung mit ihrer concentrischen Doppelarcade, wobei wiederum Brunelleschis Sacristei von S. Lorenzo als Vorbild erscheint. Der verhältnifsmäfsig niedrige Tambour läfst den Kuppelraum selbst um so freier und luftiger wirken. Reich fluthet das Oberlicht ein, obschon die Fensteröffnungen selbst durchgängig klein bemessen sind. Durch ihre Anzahl wird dies wett gemacht: im Tambour acht rechteckige, durch Säulchen getheilte, mit Giebeldächern versehene Fenster, zu je zweien seltsamerweise an den Ecken des Vierungsquadrates zusammen geordnet, in der Kuppel selbst sechzehn kleine Rundfenster, dazu diejenigen der schlanken Laterne,

---

trovino ne la architettura per examinare et fare uno modello per la fazada de S. Maria de le Gratie avendo rispecto a l'altezza in la quale si ha ad ridure la ecclesia proporzionata alla capella grande. (Beltrami S. 236). Nur das Portal wurde ausgeführt. Im 17. Jahrhundert wurden die beiden seitlichen, jetzt wieder abgebrochenen, Portale angebracht.

1) Nach Pungileoni (vergl. Casati, S. 47) wurde Bramante 1491 „consultato . . . per dar compimento alla fabbrica".

2) Vergl. Casati, S. 44. Die Mehrzahl der auf die Kirche bezüglichen Documente scheint allerdings leider verbrannt zu sein. Luca Pacioli, der diesen Bautheil neben S. Satiro erwähnt, nennt keinen Meister.

3) Daher ist es unmöglich, mit Calvi, (II, S. 222) anzunehmen, Bramante sei dem Bau erst bei seiner schnellen Vollendung (?) nach dem Tode Beatrices 1497 nahe getreten.

4) Vergl. hierfür besonders Beltrami, a. a. O. S. 237 ff. und den dortigen Plan, ferner die Ausführungen S. 239.

endlich auch noch vier Rundfenster[1]) in dem cubischen Hauptkörper des Unterbaues, in der Mitte der concentrischen Doppelarcaden, oberhalb der Conchen.

Der Chor ist etwa halb so hoch wie der Vierungsraum, seine Wölbung selbst erreicht nur die Höhe des dortigen Tambouransatzes. Er ist mehr auf die Wirkung der umrahmenden Wandfläche, als auf diejenige der bekrönenden Wölbung berechnet. Pendentifs fehlen. Das achttheilige Kreuzgewölbe erscheint flach, weil sein hoher, über einem balustradenartigen Glied auf jeder Seite von drei Rundfenstern belebter Untertheil als Tambourwand,[2]) und der obere Gewölbtheil daher wie eine flach gespannte Zeltdecke wirkt. Die Halbkreistribünen ordnen sich sowohl im Vierungs- wie im Chortheil dem Ganzen harmonisch an. Eine noch wesentlichere Rolle aber spielen sie im Gesamtbild des Aeufseren (Abb. 53). Dort erinnert der vielgliedrige Aufbau mit seinen Ueberleitungen geradlinig und rund begrenzter Baukörper ein wenig an die kleine Ansberto-Capelle bei S. Satiro. Gegen diesen Aufsenbau sind ästhetische Bedenken nicht unbegründet. Allerdings bietet er den treuesten Ausdruck des Inneren, aber in zu schroffen Uebergängen. Es ist mehr ein Aneinanderreihen und Aufeinanderthürmen, als eine organische Entwicklung von Form zu Form. Dabei hat der ganze Bau etwas Breites, Behäbiges. Am störendsten zeigt sich dies in den vier winzigen, innerhalb des Ganzen kleinlich wirkenden Tribünen des Kuppeltambours, zu denen allerdings Brunelleschi am Florentiner Dom das Muster bot.[3]) Der Aufsenumrifs der Kuppel selbst ist ein ganz anderer als auf der in der Akademie zu Urbino erhaltenen Skizze.[4]) Man mag nicht recht daran glauben, dafs Bramante hieran Antheil habe, und selbst die von Geymüller als Elemente Bramantesker Kunst bezeichneten Formen der Decoration, die Säulenarcaden unter der Kuppel und deren Laterne, verbürgen seine persönliche Theilnahme nicht. Vollends die nicht glücklichen Abweichungen des oberen Gebäudetheiles von diesem Entwurf, und seine wenig sorgsame Decoration lassen als Grenze für den unmittelbaren Antheil Bramantes höchstens die Gesimslinie der Halbkreistribünen annehmen. Die oben folgenden Theile dürften sowohl in jener Skizze wie am heutigen Bau nur Redactionen der Bramante'schen Pläne sein, bei welchen wahrscheinlich Francesco di Giorgio da Siena[5]) thätig war.

Die unteren Gebäudetracte aber tragen auch in ihrer jetzt von Beltrami und Moretti vortrefflich erneuten und aufgefrischten Decoration den Stempel des Urbinaten. Wer, aufser ihm, hätte damals in Mailand eine Mauermasse durch ein so feines Lineament zu beleben vermocht? Nur Leonardo wäre hier noch zu nennen, und in der That stehen einige seiner Skizzen mit den unteren Theilen von S. M. delle Grazie in Verbindung.[6])

Köstlich ist die Detaillirung des Gebäudesockels mit dem doppelten Basisglied und dem breiten, friesartigen Hauptband, und im Erdgeschofs die Einfassung seiner grofsen rechteckigen Fenster und Blenden mit einem folgerichtig nur an drei Seiten herumgeführten Rahmenprofil, dessen Schönheit durch die sie rings umschliefsende zarte Guirlande so wesentlich gehoben wird. Besonders reizvoll aber wirkt im Gegensatz zu diesem in ruhigen Linien gehaltenen Untertheil das obere Stockwerk mit seinem malerischen Wechsel schlichter Wandpilaster und reicher Candelabersäulen, der rahmenlosen Medaillon-

---

1) Die übrige Gliederung ist später aufgemalt. Auch sonst ist der Haupttheil der Decoration hier nur in Stucco und Gips hergestellt. Die Gewölbe der Seitenconchen haben eine Hochrenaissancetheilung, ähnlich wie in S. Lorenzo.

2) Geymüller (Les estampes etc. S. 19f.) vergleicht diese auffällige Anordnung mit analogen Motiven des bekannten Stiches eines Kircheninneren.

3) v. Fabriczy, Brunelleschi, a. a. O. S. 138 Anm. 1 und Müntz, a. a. O., Arte del Quattrocento, S. 296. Eine ähnliche Lösung auch am Vierungsthurm der Certosa bei Pavia.

4) Aus dem Besitz des Conte Gherardi. Abb. bei Beltrami, a. a. O. VI, S. 235. Ueber ihr Verhältnifs zum heutigen Bau vergl. auch Geymüller, Entwürfe etc. S. 47.

5) Für die Decoration möchte man hier freilich am ehesten an Dolcebuono denken, der gelegentlich bereits von Calvi (II, S. 185 f.) und Geymüller genannt worden ist (Les estampes, S. 22). S. Celso zeigt in der That viel Verwandtes.

6) Vergl. The literary works of Leonardo da Vinci. Ed. J. P. Richter. London 1883. II. Pl. LXXXI. 1 und S. 62. Das dort gezeichnete Sockelprofil hat mit dem auf Bramantes Stich eines Kircheninnern nahe Varwandtschaft. Vergl. Geymüller, Les estampes etc. S. 18.

reliefs in den Zwischenwänden ihrer Postamente und der durchbrochenen Rundfenster in den Wandflächen.

Hier spricht der Zauber der Frührenaissance ganz rein, anmuthiger noch als selbst in der Sacristei von S. Satiro. Es ist, als sei hier gerade dem specifisch lombardischen Geschmack die feinste Blüthe, deren er fähig war, durch einen Veredlungsprocefs abgewonnen worden, wie ihn aber eben nur ein grofser fremder Meister vornehmen konnte. In der That hat sich Bramante in den Geist der echt oberitalienischen Kunst nirgends so eingelebt, wie hier. Nicht nur, indem er den heimischen Backstein und die Terracotten verwendete, nicht nur, weil er die hergebrachte Form der Candelabersäule[1]) mannigfach variirend benutzte und die Rundfester mafswerkartig füllte,[2]) sondern weil er über diese Wanddecoration in ihrer Gesamtheit jene „Anmuth und Frische" breitete, die der vorangegangenen malerischen Kunst Oberitaliens in ihren besten Schöpfungen eigen war.

Bei der ornamentalen und figürlichen Detaillirung bediente er sich lombardischer Kräfte und pafste seine Formensprache mit unübertrefflichem Geschmack der heimischen Decorationsweise an. Am Erdgeschofs contrastirt die rechteckige Feldertheilung durch ihre zart profilirten Wandblenden sehr glücklich mit den Kreislinien der doppelten Medaillonrahmen, welche Wappenschilde auf tellerartigem, geriefeltem Fond umrahmen. Die Mittelfläche des Rahmens selbst ist mit Rankenwerk belebt, dessen in die helle Fläche eingetiefte Linien mit dunkler Masse ausgefüllt sind.[3]) Im oberen Geschofs entfaltet sich bei den verschiedenartig gestalteten Candelabersäulen und der durchbrochenen Rosettenfüllung der Rundfenster ein weit gröfserer, aber ebenfalls überall von einem sicheren decorativen Tactgefühl beherrschter Formenreichthum, der an dem Schmuck der Sockelglieder auch das Figürliche in seinen Dienst nimmt. Die Pilasterbasen tragen dort zierliche Kränze, diejenigen der Candelabersäulen sind als Akanthuskelche behandelt, und in die Zwischenfelder sind Medaillonköpfe eingelassen. Den Inschriften nach sind es Heilige, in Wahrheit aber Porträts in allen Altersstufen, von äufserst lebendiger Auffassung. Ihre energischen Profile heben sich klar ab, oft von schwarzen als Heiligenschein dienenden Steinscheiben. An diesen Brustbildern überrascht der ausgesprochene Realismus der ganzen Auffassung, die an Broncearbeit erinnernde Schärfe der flachen Formengebung. Charakterköpfe ersten Ranges sind darunter. Genannt seien hier nur die durch Gipsabgüsse vervielfältigten Medaillons des S. Domenicus, S. Jacobus, S. Vincentius, S. Laurentius und S. Petrus Martyr. Aber auch ein geradezu Leonardesker Liebreiz fehlt nicht. Man sehe besonders den köstlichen Kopf der Sa. Caterina! Die Arbeit ist hier zuweilen (beispielsweise am Kopf des S. Jacobus) von einer solchen Sicherheit und Kraft, dafs sie selbst den Vergleich mit den grofsen Römerbüsten der Sacristei von S. Satiro wohl gestatten. Andere Figuren, wie das gröfsere Hochrelief des S. Ambrogio am Sockeltheil des Obergeschosses, bleiben dem Stil der älteren Weise näher. Aber auch wahre Miniaturstücke finden sich unter diesen decorativ verwendeten Figuren, Medaillons von etwa 22 cm Durchmesser, die man selbst aus unmittelbarer Nähe prüfen darf, wie eine Medaille. Als Hauptmeister dieser Figuren gelten der Cremonese Sfondrati[4]) und Tommaso Amici aus Monza. Den gleichen Stil werden wir vor allem an den Medaillons der mit Bramantes Namen verbundenen Hofarcaden des Ospedale Maggiore wiederfinden; den als Vollbüsten behandelten Heiligen in den Tambour-Rundnischen der Kuppel von S. Satiro sind sie dagegen überlegen. Bramante selbst hat höchstens ihre Stelle bestimmt und ihre Ausführung überwacht. Das gilt natürlich auch für den Bildschmuck des Inneren, d. h. des Chores, da die Vierung eine späte und selbst abgesehen von der abscheulichen Coulissenmalerei recht mangelhafte Decoration empfing.

1) Vergl. jenen Stich eines Kircheninneren.

2) Auf der Skizze in Urbino fehlen dieselben gänzlich.

3) Vergl. über diese „Patere ornamentali", Ztschr. Arte Decor. Ital. III 1894, S. 61 ff.

4) Derselbe, dessen Sohn im Vertrag des Benedetto Briosco 1506 für die Arca des S. S. Pietro e Marcellino als Zeuge genannt wird? („Gabriel de Sfondratis filius quondam domini Antonii"). Vergl. S. 102. Auch für die Kuppel von S. Celso modellirte er (1514) zusammen mit Padovani di Giovanni da Milano Apostelbildnisse der Kuppel, deren eines von Zenale probeweise bemalt wird. Vergl. W. v. Seidlitz, Festschrift f. Anton Springer. Leipzig 1885. S. 82, Anm. 1.

Dort ist nur die grofszügige Cassettentheilung der Seitenconchen, ähnlich wie in den Kathedralen von Pavia und von Como, im Sinne der Hochrenaissance wenigstens des Raumes würdig. Unter Bramante selbst fällt im Inneren nur der etwas spärliche Bildschmuck des Chores, wo sich den acht reliefirten Heiligenbüsten der Eckzwickel — von gleichem Stil wie die Medaillons draufsen — an den Ansätzen der acht Gewölberippen grofse, pausbäckige Cherubimköpfe gesellen. Eine solche völlig malerische Verwerthung von Engelsköpfen ist auch ein Lieblingsmotiv Omodeos. Erwähnt sei endlich noch die reizende Halbfigurengruppe der Maria mit dem Kinde im Schlufsstein. — Wenn für die Innendecoration dieses Chores wenigstens der leitende Antheil Bramantes durchaus wahrscheinlich bleibt, wird dies für die weitere Aufsendecoration des Kuppelbildes zum mindesten zweifelhaft. Die Fenster mit ihren feinen Rahmenprofilen und der glücklichen Giebelkrönung — wohl eine der frühesten Anwendungen dieser classischen Form in der Lombardei — könnten freilich von ihm gezeichnet sein.[1])

Oberhalb dieser Fenster folgt zunächst eine in Terracottaplatten reliefirte Balustradengalerie, und darüber ein Umgang nach lombardischem Muster, dessen Säulenarcaden auf gemeinsamen, durch Blendfenster belebten Brüstungswänden fufsen. Das ist eine zwar schmucke, aber wiederum kleinlich wirkende Gliederung, für welche Bramantes eigene Werke keine Analogien bieten. Selbst die Skizze in Urbino zeigt hier wenigstens andere Höhenverhältnisse der einzelnen Theile. An echt lombardischen Centralbauten der Frührenaissance werden wir dieser Decorationsweise dagegen noch wiederholt begegnen. —

Wie schon erwähnt, war auch die Sacristei und der Kreuzgang (zwischen ihr und der Kirche) 1497 im wesentlichen vollendet. Bei jener dürfte nur die Gesamtdisposition Bramantes Eigenthum sein, dieser aber trägt in allen Theilen seinen persönlichen Stempel.[2])

Die Sacristei[3]) ist räumlich ein schlichter Bau, ein längliches Rechteck mit einem Spiegelgewölbe, in welches die Stichkappen über den Fenstern einschneiden. Seinen Schmuck bestreitet, wie im Refectorium, die Malerei, die sie zu einem Hauptbeispiel lombardischer Flächendecoration macht.

Ueber jeden Zweifel erhaben ist der Bramateske Ursprung des quadratischen Kreuzganges. Das Raumgefühl des Urbinaten feiert auch hier einen Triumph. Der Eindruck dieses Bogenganges mit seinen schlanken Säulen[4]) und den breit gespannten Arcaden ähnelt dem der Sacristei von S. Satiro. Leicht und frei athmet man in ihm. Der vollendeten Schönheit der Mafsverhältnisse gesellt sich die Anmuth der Detaillirung. Ueber den feinen durchgängig verschiedenen Capitälen fehlt das Kämpferglied, aber die Hausteinarchivolte und das dicht an sie anschliefsende Ziegelgesims sind so zart, dafs der ja immerhin etwas lastende Kämpfer nicht vermifst wird. Hier zeigen etliche reliefirte Schlufssteine eine solche Schönheit, dafs man gern auf eine Skizze des Meisters selbst schliefsen möchte: so beispielsweise bei dem Schlufsstein an der Nordwand des Hofes im ersten Bogen westlich neben der Eingangsnische zur Sacristei.[5]) Auch der benachbarte Schlufsstein mit dem Wappenschild hat den gleichen Stil. Aehnliche Arbeiten finden sich an den Bogen der Canonica von S. Ambrogio.

Bei dem selbst in seiner argen Zerstörung noch immer prächtigen Portal der Kirchenfront dagegen kann man kaum noch auf Bramantes persönlichen Antheil schliefsen. Es ist ein stattlicher Vorbau, der auch in einer reichen Renaissancefaçade seine dominirende Stellung wahren würde. Der Grundtypus erinnert an das Portal von S. Domenico zu

---

1) Diese Giebelkrönung der Fenster verwendet auch Leonardo. Vergl. Liter. works, Ed. Richter. Pl. XCIV, 4.

2) Müller-Eberswalde ist geneigt, Leonardo einen Antheil an diesem Kreuzgang sowie auch am Chor von S. M. delle Grazie zuzuschreiben. Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1899, S. 107.

3) Bei Geymüller, S. 55, als Werk Bramantes aufgeführt. Die beiden Medaillons des Moro und Masimiliano Sforza sind nur mäfsige Leistungen.

4) Malaguzzi, Architettura a Bologna 1899, S. 168, macht auf die Aehnlichkeit dieses Kreuzganges mit dem chiostro „della Cappella“ in der Certosa von Bologna aufmerksam.

5) Vor einer Palmette steht ein Tambourin schlagender Putto, dessen rundliche Glieder von dem wie von Wind bewegten Hemdchen umflattert werden.

Urbino, hat jedoch wuchtigere Verhältnisse und entbehrt des Giebels. Die relativ sehr breite Thüröffnung wird seitlich von zwei Doppelpfeilern eingefafst; vor denselben stehen zwei schlanke Säulen als Träger der Gebälkverkröpfung, und über diesem folgt als Umrahmung der Lünette ein cassettirtes Tonnengewölbe. Das letztere, die Gesimsprofilirung, die eigenartige Verbindung der Seitenpilaster zu doppelten Fronten, endlich die Belebung ihrer Seitenflächen durch drei für Medaillons[1]) bestimmte Tondi finden einerseits im Chor von S. Maria delle Grazie selbst, andererseits in der Sacristei bei S. Satiro Analogien, aber schon an den Säulen ist die doppelte Ringtheilung „nicht glücklich“ und die Ranken in den Pfeilerfüllungen sind gar zu mager. Nachwirkungen dieses Portaltypus werden wir in Mailänder Palästen noch mehrfach antreffen.

## Die Canonica bei S. Ambrogio.

Eine äufsere Verwandtschaft mit der Baugeschichte von S. Maria delle Grazie hat auch diejenige der Renaissancetheile, welche sich an die altehrwürdige Kirche von S. Ambrogio anschliefsen. Auch dort veranlafste das Fürstenhaus eine Vergröfserung und Verschönerung älterer Bauten im Sinne der Renaissance. Die Anregung hierzu ging von dem Bruder Ludovicos aus, von dem Cardinal Ascanio Sforza, welcher das alte, schon im Verfall begriffene Kloster von S. Ambrogio den Cisterziensern zuwies und dadurch dessen Umbau bewirkte. Derselbe sollte mit den Baulichkeiten der Chorherren, der Canonica, beginnen, auch von dieser ist bekanntlich nur die eine Seite des Kreuzganges zur Ausführung gelangt[2]) und selbst hier scheint die Erhöhung des Mittelheiles[3]) zu einer pfeilergetragenen Triumphpforte eine spätere Umänderung zu sein, die freilich vielfach vorgebildet[4]) war und recht prächtig wirkt. Intact aber blieben die zu Seiten desselben folgenden Arcaden (Abb. 55) und gerade sie tragen den unverkennbaren Stempel Bramantes. Seine Urheberschaft ist hier auch documentarisch[5]) verbürgt. Schon am 17. Februar 1492 nimmt eine Zahlung an ihn auf die Canonica Bezug, am 11. September ist von einer „mutazione del Claustro, come ordino Bramante“ die Rede, und sieben Tage später bestimmte Ludovico Moro selbst, „Meister Bramante solle diese Canonica nach seinem Ermessen zeichnen und gestalten“.[6]) Und gerade von diesem Werk, bei welchem dem Künstler durch seinen fürstlichen Protector ausdrücklich vollste Freiheit gelassen war, sagt Geymüller: „Die

Abb. 55. Mailand.
Canonica bei S. Ambrogio.

1) Die beiden erhaltenen Reliefköpfe an den Sockeln sind sehr zerstört.

2) Die beiden äufsersten dieser Arcaden — zu Seiten des Mittelbogens sind es je sechs — sind breiter und höher als die übrigen. Sie umgrenzen die quadratischen Ecktraveen, an die sich rechtwinklig die Seitenumgänge anschliefsen sollten. Die Ansätze für deren Bögen sind noch sichtbar.

3) Jetzt renovirt.

4) So in Mailand selbst am Lazzaretto (1488. Vergl. unten S. 93) und ferner längst in Florenz, wo das Verhältnifs des Triumphbogens zu den Seitenschiffarcaden in S. Lorenzo diesem Motiv entspricht, und dasselbe die Front der Pazzi-Capelle bestimmt.

5) Vergl. Geymüller, Entwürfe, S. 44 ff.

6) „che magistro Bramante designasse et inginiasse questa canonica come pariva a Luye et Luye fece il disegno“.

Schönheit der Verhältnisse, die Ausladungen und Bewegungen der Profile, die Zeichnung der Capitelle und ihre Ausführung sind von solcher Vollkommenheit, dafs uns immer scheinen wolle, Bramante habe das hier Erreichte nie mehr überboten", Worte, die im Munde dieses feinsinnigen und bedächtigen Kenners Bramantesker Kunst von besonderer Bedeutung werden. Und sie sind wahrlich völlig gerechtfertigt! Dieser Bogengang wird jederzeit zu den edelsten Offenbarungen der italienischen Frührenaissance zählen. Die historische Gerechtigkeit erheischt freilich, zu betonen, dafs Bramante auch hier von den Spuren grofser Vorgänger geleitet ist. Die früheste Anregung zu diesem Werk gab der Schlofshof in Urbino. Die Backsteinrohmauer läfst erkennen, dafs auch das obere Fenstergeschofs der Canonica eine der dortigen ähnliche Pilastergliederung erhalten sollte. Aber die Arcaden Bramantes sind weitaus schöner als die Lucianos: die Stützen selbst sind schlanker und feiner verjüngt, sie tragen ein köstlich gezeichnetes Kämpferstück. Die Backsteinarchivolten ferner sind zarter profilirt, und an den Capitälen herrscht der phantasievolle Formenwechsel der Frührenaissance. — Durch die Mafsverhältnisse und vor allem durch die Kämpferstücke wird man noch unmittelbarer an die Innenarcaden Brunelleschis in S. Lorenzo und S. Spirito gemahnt, und zweifellos hat Bramante diese gut gekannt, aber auch diese Vorbilder müssen hinter seiner eigenen Schöpfung zurückstehen. Gleich seinem Landsmann Rafael hat er das Höchste überall gerade dadurch erreicht, dafs er die gesamte Leistungsfähigkeit seiner Vorläufer in sich aufnahm und nur durch eine an sich kleine, schwer mit Worten zu bestimmende Zuthat aus dem Schatz seines ureigenen Genius zur feinsten Blüthe brachte. Keines seiner Werke lehrt dies schöner, als dieser Kreuzgang der Canonica. Nicht nur durch die unübertrefflichen Proportionen seiner Hauptlinien übt er einen solchen Zauber aus, sondern auch durch das feine Verhältnifs, in dem die plastischen Details zu einander und zum Ganzen bleiben. Dazu kommt ferner ein ganz eigener Reiz der Vielfarbigkeit. Die flachen Basen der Säulen sind hellgrau, ihre schlanken, glatten, leicht und fein geschwellten Schäfte aus schwarz und weifs geflecktem Granit (sarizzo), die Capitäle aus schwärzlichem Marmor (pietra d' Oira vom Ortasee), der ihre herrliche Ornamentik scharf und klar wie in Erzgufs hervortreten läfst. Dann folgt der Kämpfer, wieder in hellbraunem Stein, und das lichte Roth der aus einer Backstein- und einer höchst zart profilirten Terracottaplatten-Schicht[1]) bestehenden Arcade, doch setzt die letztere nicht unmittelbar auf dem Kämpfer auf, sondern beginnt erst oberhalb eines granitenen Bogenansatzes, welcher den Eindruck der Festigkeit an diesen Hauptpunkten auch für das Auge besonders steigert, und auch in der Mitte wird das Roth wieder durch die dunklen Schlufssteine unterbrochen. Auch deren fein gemeifselter Schmuck trägt durch seine Delicatesse nicht unwesentlich zu der zierlichen, luftigen Wirkung der ganzen Arcaden bei, und die vier winzigen Putti, welche diese volutenförmigen Schlufssteine schmücken — unter ihnen drei Musikanten —, sind von gleicher Anmuth und wohl auch von gleicher Hand, wie ihr Stammesgenosse im

Abb. 56. Mailand. Säule vom Hof des Benedictinerinnen-Klosters.

1) Dieselbe ist jedoch an der Unterseite mit Stucco in Feldertheilung bekleidet.

Klosterhof von S. Maria delle Grazie. Neben der Eingangsthür zur Kirche befinden sich zwei Reliefbildnisse des Ludovico Moro und der Beatrice, und auch die eigenartige, malerisch wirkende Behandlung der vier Säulenschäfte als Baumstämme mit Aststumpfen deutet ein Emblem des fürstlichen Mäcenes an.[1]) Wenn irgend eine Schöpfung, so bestätigt dieser Säulengang die schönen Worte, in denen Leon Battista Alberti einmal den intimsten, bestrickenden Zauber der Frührenaissance ausspricht: dafs man „sich gar nicht sättigen könne am Anblick ihrer Bauten", und „im Fortgehen immer wieder zu ihnen zurückschauen müsse".[2])

## Bramantes persönlicher Stil in Mailand.

Schon diese drei Werke, die Sacristei bei S. Satiro, die Chortheile von S. Maria delle Grazie und der Kreuzgang der Canonica von S. Ambrogio lehren, was Bramante von der Lombardei empfing, und was er ihr gab.

Am meisten lombardisch muthet der Chor von S. Maria delle Grazie an. Selbst der Baugedanke verräth diesen Zusammenhang: die Halbkreisabsiden waren in der Lombardei seit der romanischen Zeit heimisch, und diese Beziehung ist wahrscheinlicher, als eine kunsthistorische Verbindung mit dem Florentiner Dom, auf welche allerdings besonders jene Tribunen des Kuppeltambours hindeuten könnten. Vor allem aber ist die schmucke Decoration des Aeufseren mit ihrer Verwerthung des heimischen Backsteinmaterials, mit ihren Terracotten, ihren Candelabersäulen und Medaillons, in ihrem ganzen malerischen Reiz eine Blüthe des lombardischen Bodens — freilich veredelt durch eine gänzlich neue Feinheit aller Linien, Formen und Färbungen. Und dieser Läuterungsprocefs ist das persönliche Werk Bramantes. Er nahm die lombardische Freude an malerischer Gesamtwirkung und strahlendem Detailreichthum in die Zucht seines architektonischen Formensinnes, ohne ihre Frische im geringsten zu hemmen, und er gab ihrem Ausdruck jene unbeschreibliche Anmuth und Finesse, welche alle bisherigen lombardischen Renaissancewerke, und ebenso auch diejenigen, die unter dem Einflufs der Toscaner entstanden waren, vermissen liefsen. Das Hospital Filaretes, die Portinari-Capelle bei S. Eustorgio und der banco Mediceo bieten gerade hierfür die bezeichnendsten Folien. Die eigene Schulung dankt der Urbinate in diesem Sinne zweifellos vor allem dem Fürstenschlofs seiner Vaterstadt, der Weise Lucianos, vielleicht ist auch die Ornamentik Mantegnas hier nicht ohne Einflufs geblieben. Dafs Bramante Florenz kannte, wird durch eine ganze Reihe oben angeführter Beziehungen zu den Bauten Brunelleschis befürwortet. Die Vertrautheit mit antikrömischen Bauformen, die aus seinen Mailänder Bauten so deutlich spricht, konnte Bramante schon vor seinem ersten nur vorübergehenden Aufenthalt in Rom selbst (1493) in seiner heimathlichen Provinz und in den Marken gewinnen. Man denke nur an die antiken Triumphbögen dieser Gegenden! Wie immer jedoch sein früherer Lehrgang und welcher Art auch die Einwirkung der lombardischen Localkunst gewesen sein mag: das Beste gab ihm der eigene Genius.

1) Formal geht dieses Motiv freilich selbst bis in die romanische Zeit zurück: baumstammartig gebildete Säulen finden sich beispielsweise schon am Hauptportal des Domes S. Lorenzo in Genua. In Mailand bringt es Dr. Müller-Eberswalde mit den astartig gezeichneten Holzscheiten in Verbindung, die (nach Mafsgabe einer Medaille) zusammen mit einem Eimer auf Ludovicos Macht über Feuer und Wasser anspielen. Eine solche Astsäule auch unter Leonardos Skizzen. Vergl. Liter. works. Ed. Richter. II. Pl. LXXXII. 1. In der Mailänder Renaissance ist das Muster Bramantes dann wiederholt worden, so im Chiostro des ehemaligen Benedictinerinnen-Klosters im Vicolo del Lentasio (Casa Contini). (Siehe die obige Abb. 56.) Vergl. Reminiscenze. II. Text S. 47. Spielte da die Erinnerung an Vitruv mit, der die Säule vom Baumstamme ableitet? Das Motiv selbst findet sich auch an den Fenstern des Pal. Quaratesi in Florenz und wird in der transalpinen Frührenaissance wohl im Anschlufs an die Astwerkdecoration der Spätgothik gern aufgenommen, allerdings in Verbindung mit den Candelaberformen. Es sei nur auf die höchst interessante Vereinigung beider Formen auf einem H. S. signirten Holzschnitt des British Museum in London hingewiesen.

2) De re aedificadoria IX. Buch, Ende: „neque qui spectent satisdiu condemplatos dueant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent."

Auf decorativem und ornamentalem Gebiet schaltet dieser im Inneren der Sacristei von S. Satiro am selbständigsten, weniger beeinflufst durch die lombardische Ueberlieferung. Diesen Bau könnte man auf toscanischen Boden, selbst nach Florenz verpflanzen. Er würde sich den dortigen Schöpfungen Brunelleschis und seines Kreises zwanglos einordnen, und ebenso der Kreuzgang der Canonica. Nur dafs die Decoration beider Werke auch bei einer solchen Verbindung ihre oben erörterte Ueberlegenheit bewahren würde! Eine ähnliche strenge Folgerichtigkeit[1]) in der Vertheilung des Ornamentes bei verwandter Fülle und Anmuth wie in der Sacristei, zeigen in Toscana nur vereinzelte selbständige decorative Arbeiten der Florentiner Marmorbildner, beispielsweise — aber in einer ganz anderen Formensprache — das Sockelglied der Kanzel des Benedetto da Majano in S. Croce.

Bramante — so also darf das Endergebnifs lauten — hat dem bald üppig, bald schwerfällig wuchernden, noch von gothisirenden Elementen durchsetzten Formenreichthum der lombardischen Ornamentik mit der reinen Sprache der Frührenaissance die mäfsigende, sichtend organisirende, verfeinernde, architektonische Zucht gebracht.

Allein dies ist nur eine Seite seiner kunsthistorischen Mission. Für die Gesichtspunkte unserer Studien ist sie die wesentlichste, thatsächlich aber minderwerthig derjenigen gegenüber, die er in der Baugeschichte der Lombardei erfüllte. Das Hauptsubstrat seiner künstlerischen Phantasie ist nicht die Schmuckform, sondern der Raum als solcher. Bei keinem anderen Vertreter der Renaissance spricht der Schönheitssinn so unmittelbar, so siegreich schon aus der Raumgestaltung selbst, aus der Grundrifsdisposition und der durch sie bewirkten Art der Raumabschlüsse; bei wenigen bildet ferner die Beleuchtung an sich ein so mafsgebendes, künstlerisches Element. Und in innigster Verbindung mit dieser gewissermafsen cubisch bestimmten Raumschönheit steht seine Gliederungsweise der Façaden und Säulenarcaden durch einen weder mit Worten zu schildernden noch zahlenmäfsig zu berechnenden inneren Rhythmus: eine köstliche Harmonie von Räumen, Flächen und Linien, scheinbar nach strengen, objectiven Gesetzen, thatsächlich aber doch rein subjectiv, von einem unvergleichlichen, durchaus architektonischen Tact getragen. Derselbe entstammt einer rein persönlichen Begabung und ist zum mindesten durch die Vorbilder Lucianos in Urbino und Brunelleschis in Florenz geschult worden — um Leon Battista Albertis Hauptwerk in Rimini, das Bramante doch wohl aufgesucht haben mufs, hierfür nicht zu hoch anzuschlagen! Allein auch die Lombardei, auch Mailand selbst besafs weit ältere Werke, die solche Keime gar reich zu befruchten vermochten. In Mailand selbst konnte Bramante einen der grofsartigsten Innenräume auf sich wirken lassen, die Italien überhaupt besitzt: die Kirche S. Lorenzo mit ihren herrlichen, in Doppelarcaden aufgelösten Halbkreisnischen, eine Raumschönheit von wahrhaft grofsem Mafsstab und von köstlich reichem architektonischen Leben. Und mufste nicht ein so majestätischer Bau, wie S. Ambrogio, auf einen Künstler von der Art des Urbinaten Einflufs gewinnen? Vasari erzählt, der Mailänder Dom habe Bramante der Baukunst zugeführt. Das ist wohl seine eigene Erfindung, die im Hinblick auf das Aeufsere der Kathedrale und Bramantes Eigenart sehr seltsam klingt. Aber die gewaltigen Hallen innen mit ihrem Riesenmafsstab — sollten sie auf eine Künstlerphantasie, die mit Raumgröfsen rechnet, ohne Eindruck geblieben sein? — Obgleich wir Bramantes mittelitalienische Schulung als ein Axiom voraussetzen: zum grofsen Architekten hätte ein Künstler von seinem Schlag sich auch in Mailand allein entwickeln können!

Zur vollen Reife gelangt sein dort bethätigtes Können freilich erst in Rom, und dadurch wird Bramante erst dort zum gröfsten Architekten unter allen Künstlern der Renaissance, zu einem der gröfsten aller Zeiten, den man, „le plus architecte" nennen könnte, wie Velasquez „le plus peintre". Es ist aber nicht nur ein Rückschlufs a posteriori, wenn man die Schwingungen dieser feinsten Saiten seines Künstlerwesens schon in jenen drei

1) Freilich darf das nicht ganz im Sinne heutiger akademischer Schulung gedeutet werden. „Bramante suchte kein Structursystem, wo keines zu finden war. Im Renaissancestil ist die architektonische Gliederung nur eine scheinbare, ideale Hülle. Dieser aber wufste Bramante, mehr als irgend einer, wenigstens einen scheinbaren Organismus zu geben. Ja, in der Verbindung der Gewölbe und ihrer Stützen offenbart er oft ein den alten Römern überlegenes Gefühl der Harmonie." Geymüller, Entwürfe etc., S. 50.

Mailänder Werken zu vernehmen glaubt, kein Irrthum, wenn man die gleichen Töne, und vollends dann ihren Wiederhall, noch in einer ganzen Reihe von Renaissancewerken der Lombardei erkennt. Bramantes Raumgestaltung und der Rhythmus seiner architektonischen Formensprache haben dort viel stärker nachgewirkt, als seine Ornamentik. Sie sind das kunsthistorisch mafsgebendste Zeichen des echten „Stile Bramantesco".

* * *

## Front von S. Maria in Abbiategrasso. S. Maria di Canepanova. Dom in Pavia.

Gerade diese Beglaubigung tragen sowohl in der Hauptstadt selbst, wie aufserhalb, noch einige Bauten der Lombardei in solcher Klarheit, dafs man bei ihnen ebenfalls noch auf einen unmittelbaren Antheil des Meisters schliefsen mufs. Im Rahmen unserer vorwiegend der Decoration als solcher gewidmeten Studien dürfen dieselben jedoch kürzer, als die drei geschilderten Werke behandelt werden.

An ihrer Spitze steht der Frontalvorbau der Kirche Sa. Maria Nuova in Abbiategrasso.[1]) Er ist das zweite Beispiel jener Kunstweise, die bei der Façade von S. Satiro näher charakterisirt wurde: jener grofs gedachten, echt architektonischen Stilistik, welche die nur ornamentale Zier zu Gunsten der baulichen Gesamtwirkung unterdrückt, diese aber bei aller Schlichtheit der Grundmotive zu einer über alle Stilwandlungen erhabenen Monumentalität steigert. Die Aufgabe, an der sie sich hier erprobt hat, ist jedoch noch eigenartiger, als bei S. Satiro. Es galt, einer unbedeutenden gothischen Kirche, welcher bereits die Uebergangsepoche einen Vorhof gegeben, eine Front zu schaffen. Echt renaissancegemäfs ist die Lösung: vor das gothische Kirchlein wird ein „antikischer" Triumphbogen gestellt; die einzige Vermittlung mufs — allerdings nicht unberechtigt — der angrenzende Hallengang des Vorhofes bieten.[2]) Der Front des Mittelschiffes legt sich auf selbständigen Seitenmauern ein mächtiger Thorbogen vor (Abb. 57). Seitentracte fehlen: zur Rechten und Linken schliefsen sich unmittelbar die Hofarcaden an, über denen hinten die nackten Backsteinwände der Seitenschiff-Fronten als Rücklage des Bogens, gleichsam als dessen Folie, aufragen.[3]) Dieser selbst aber ist zweistöckig. Die Höhe seines

Abb. 57. Abbiategrasso.
Eingang in die Kirche Sa. Maria Nuova.

1) Vergl. Geymüller, Entwürfe etc., S. 28 f. mit Abbildung. Strack, Centralbauten, S. 21 ff. Aufnahmen Taf. 25. Seidlitz, S. 203 f.

2) Dessen Sarizzo-Säulen gehören der Richtung Guiniforte Solaris an. Die Terracotta-Archivolten nebst den Brustbildern in ihren Zwickeln — nur noch fünf sind erhalten (Nordseite) — dürften aus verwandter Werkstatt stammen, wie die der Höfe der Certosa bei Pavia.

3) An der Südseite befindet sich rechts neben dem zweiten Stockwerk des Bogens noch ein späterer Anbau an die Kirchenfront.

ersten Geschosses wird durch die Hofhallen bestimmt, das zweite kommt diesem gleich, und so wirkt dieses doppelstöckige Thor schon durch seine Mafsverhältnisse an sich majestätisch. Und glänzend wird dies vollends durch die Architektonik seiner Fronten ausgenutzt. Vor die Stirn der Seitenmauern sind, der Theilung in zwei Geschosse entsprechend, je zwei Säulen gestellt; auf jeder Seite also stehen zwei Säulenpaare über einander. Die Scheitelhöhe des beide Wände zum Thor verbindenden breiten Tonnengewölbes aber überragt noch die halbe Höhe der Giebelwand der Kirche!

Ein Triumphbogen als Kirchenfront — das ist bekanntlich ein Lieblingsgedanke Leon Battista Albertis, der am Tempio Malatestiano in Rimini und reifer an S. Andrea in Mantua verkörpert ist.[1]) Aber dort ist er zum Ausgangspunkt für eine die ganze Front einheitlich umfassende Gestaltung geworden, innerhalb welcher der Bogen selbst nur das Hauptmotiv bleibt, in Abbiategrasso dagegen ordnet er sich nicht einem gröfseren Ganzen ein, sondern ist einem wenig verwandten Körper als selbständiges, königliches Haupt, allerdings ganz äufserlich, angefügt. Die Priorität des Grundgedankens gebührt gleichwohl dem Florentiner Alberti. S. Andrea in Mantua ist 1472 begonnen worden, der Frontbogen von Abbiategrasso aber zeigt unten die Jahreszahl 1497[2]) und oben, an der barocken Verkleidung der Rückwand, 1601.[3]) Diese beiden Daten sind jedoch nur die äufsersten Grenzen der Baugeschichte, und zwischen die beiden durch sie bezeichneten Hauptepochen derselben schiebt sich sicher noch eine dritte ein, welche der ausgebildeten Hochrenaissance angehört.[4]) Das lehrt die Detaillirung. Am unteren Stockwerk, besonders an den Seitenbogen, welche in den Hallengang des Hofes führen, bleibt dieselbe noch ganz innerhalb Bramantesker Frührenaissance. Die auf gemeinsamem, scharf und fein profilirtem Sockel fufsenden Sarizzopilaster haben Marmorcapitäle, die sich noch eng an diejenigen der Sacristei bei S. Satiro anschliefsen. Selbst die dortige Theilung des Capitäls in das eigentliche Krönungsglied und einen friesartigen Streifen ist durchgeführt — hier originell mit einem Flechtband und hängenden Früchten decorirt, wie wir es in Brescia und Cremona wiederfinden werden — und die figürliche Decoration durch Masken, Cherubim und Adler ist völlig im Sinne der Frührenaissance verwerthet. Dem entspricht auch die Verzierung der Zwickel durch vier Marmormedaillons von Heiligen[5]) zu Seiten der kräftig profilirten, mit reichem Schlufsstein versehenen Archivolte. Derber als diese beiden der Kirchenfront angrenzenden Pilaster sind schon ihre Gegenstücke neben den Hofarcaden gezeichnet, doch können auch sie noch aus gleicher Zeit stammen, und die wuchtigen Formen ihrer Capitäle nur als Anpassung an die der Hofarcaden zu erklären sein, deren Höhe sie entsprechen. Das Gleiche gilt endlich auch von den dem Hof zugewandten grofsen unteren Sarizzopfeilern,[6]) und wohl auch noch für die beiden frei vor sie gestellten unteren Säulenpaare, obgleich deren auffallend starke Entasis[7]) bereits mehr in den Hochrenaissancestil, etwa eines Dolcebuono, einlenkt. Hochrenaissancearbeit ist dagegen zweifellos sowohl die vordere Säulenordnung, wie die Pfeilerrücklage des Obergeschosses, und die gesamte Decoration der Rückwand des Bogens vollends stammt erst aus der Zeit um 1601. Ebenso zweifellos aber ist, dafs dieser ganze Vorbau — abgesehen natürlich von der Rückwand — in treuem Anschlufs an den ursprünglichen Entwurf ausgeführt wurde. Darauf weist selbst schon das feine Verhältnifs hin, in welchem die an sich so schematisch behandelte Decoration des oberen Stockwerkes zum unteren steht. Auch die breite Stirnwand des Bogens mit ihrem schlichten Rahmenwerk, und die selbstverständlich auf ein Krönungsgesims berechnete

1) Vergl. Müntz, L' eta aurea dell' arte italiana, S. 302 f.

2) Diese Jahreszahl steht in der Bogenlaibung der Arcade, die vom Hauptbogen in den nördlichen Flügel des Kreuzganges führt. Dafs sie sicher so, und nicht — wie noch bei Geymüller, a. a. O. — 1477 zu lesen ist, hat zuerst v. Seidlitz bemerkt. Die 9 ist völlig deutlich.

3) Die Jahreszahl befindet sich unterhalb der gedrückten Volutenbekrönung des obersten Fensters.

4) Geymüller sagt 1500—1505.

5) Sie sind leider sehr zerstört, dürften jedoch den an der Südwest-Arcade des Haupthofes des Ospedale Maggiore in Mailand vertretenen Werkstätten angehören.

6) Deren Capitäle sind stark lädirt.

7) Vergl. Strack, a. a. O. S. 22, Anm. 3. Ihre Basen haben seltsamerweise Eckblätter. Das ist Bramantesker Archaismus!

Giebellinie,[1]) dürfte dem ersten Plan entsprechen. Und dieser ist in seiner Architektonik durchaus Bramantes würdig. Er liegt vollständig innerhalb der Bahn, die der Urbinate bei der Front von S. Satiro beschritten hat, und an deren Ende dann in Rom die grandiose Architektonik der Schlufsnische des Giardino della Pigna im Vatican steht. Er weist ferner noch unmittelbarer, als jene Mailänder Bauten, auf den Einflufs antik-römischer Werke hin, der Triumphbögen und der Constantins-Basilica. 1493 war Bramante nachweislich in Rom gewesen. Die Detaillirung aber, soweit sie überhaupt noch der Zeit Bramantes entstammt, bietet zu der seiner beglaubigten Mailänder Werke die nächsten Analogien.

Im gleichen Zusammenhang kann auch ein Bauwerk genannt werden, welches seiner Aufgabe nach von dieser Front zu Abbiategrasso allerdings gänzlich verschieden ist: ein selbständiges Kirchengebäude, das aber sowohl in seiner Baugeschichte und deren Beziehung zu Bramante, wie besonders im Grundcharakter seiner Decoration mit jener Front mannigfache Berührungspunkte bietet: die Centralkirche S. Maria di Canepanova in Pavia.[2])

Enger und unmittelbarer noch, als bei jener Front, ist hier die Verbindung mit dem Namen Bramantes. Selbst ohne eine innere, stilkritische Rechtfertigung würde ausnahmsweise ein äufseres Zeugnifs dafür sprechen. In der Kirche selbst hängt ein Gemälde, welches die fürstlichen Stifter, Giovanni Galeazzo Sforza, seine Gattin Isabella und seine Mutter Bianca als Donatoren des Kirchenmodelles vor der Madonna darstellt, und dessen Unterschrift meldet, die Kirche sei 1492 gestiftet: „Bramante Urbinate Architecto".[3]) Allerdings kann sich diese Notiz an Glaubwürdigkeit mit den durch gleichzeitige Documente oder Chroniken verbürgten Rechtsansprüchen des Urbinaten an die geschilderten Mailänder Bauten auch nicht annähernd messen. Bild und Unterschrift stammen erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.[4]) Allein gegenüber der litterarischen Begründung von Bramantes Antheil an anderen Werken ist dieses Zeugnifs einer festen Localtradition immerhin noch ein frühes, und durch die stilkritische Untersuchung wird es bestätigt. Nur darf man eine solche Bestätigung auch hier nicht etwa von sämtlichen Theilen des heutigen Baues erwarten. 1492 begonnen, wurde die Kirche erst 1564 eingeweiht. 1557 fehlte noch der obere Theil, dessen Inneres seine Decoration erst in der Barockzeit empfing, während sein Aeufseres noch bis heute ein unvollendeter Rohbau mit Nothdächern blieb. Schon durch die Daten also wird auch hier die Thätigkeit Bramantes von vornherein auf den Plan und höchstens auf den Beginn seiner Ausführung beschränkt.

Auch hier grenzt die Renaissanceschöpfung an eine ältere Bauanlage, an das Barnabiterkloster, dessen guterhaltener doppelstöckiger Kreuzgang ein fesselndes Beispiel des Uebergangsstiles in seiner letzten Phase bietet.[5]) Seine Backsteinarchitektur, seine Terracottaornamentik und seine Hausteinsäulen — im Obergeschofs haben sie trotz der reinen Renaissancecapitäle noch den Schaftring — stehen stilistisch zwischen den Höfen des Ospedale Maggiore und der Certosa etwa mitteninne. Die Kirche selbst ist hiervon jedoch ganz unabhängig, ein Denkmal reifer Renaissance. Unverkennbar trägt sie die Abstammung von der Sacristei bei S. Satiro zur Schau. Aber der dortige Baugedanke ist hier in den Dienst einer selbständigen Kirchenanlage gestellt, und nicht nur durch den Mafsstab, sondern durch eine Aenderung der Raum- und Lichtwirkung grofsartig

1) Die über der rechteckigen Bogenumrahmung aufsteigende Giebelwand zeigt jetzt gemalte Marmornachahmung, und ein hölzernes provisorisches Sparrendach legt sich breit darüber.

2) Vergl. Strack, Centralbauten, S. 3ff. Abb. Bl. 42, 5 u. 10; v. Seidlitz, a. a. O. S. 200; Geymüller, S. 49.

3) Das Bild hängt jetzt rechts vom Eingang. Die Inschrift lautet: Io . Galeaz . Sfortia Isabella Arragonia Ux. Bona . Sabaudiae Mater Mediol. Duces Templum vovent anno MCCCCXCII Bramante Urbinate Architecto . Pietas civium continuavit opus.

4) Vergl. Strack, a. a. O. S. 4. Gemalt von Francesco Pini da Piacenza.

5) Vergl. die Abb. bei Strack, a. a. O. Taf. 5. Die Säulen der vier Erdgeschofsarcaden sind recht derb, feiner sind die oberen (jetzt eingemauerten) gehalten, ebenso das Backsteingesims und die Archivolte mit spiralförmig gewundenem Band. In den Zwickeln Medaillons mit betenden Engeln.

entwickelt (Abb. 58). Das Achteck wird durch dreieckige Nischen „zum Quadrat erweitert, während sich in den vier Hauptachsen kurze, nach aufsen nicht aus dem Achteck vortretende Kreuzarme anschliefsen“ (Strack). Auch der Aufbau innen entspricht principiell vollkommen der Sacristei. Wie dort wird er durch eine Emporengalerie zum „Etagenbau“, und wie dort ist diese Theilung auch in der Decoration in zwei Säulenordnungen über einander durchgeführt. Die Decoration selbst aber ist eine völlig andere, mit so sicherem Tact der veränderten räumlichen Bedeutung angepafst, dafs bereits diese von einer rein äufserlichen Nachahmung grundverschiedene Umformung auf die gleiche Künstlerkraft schliefsen lassen kann. Das stark betonte Horizontalband der Sacristei — durch Bildfries und Brüstungswände dort gleichsam verdoppelt — wird hier auf ein niedriges Gebälk beschränkt, und der so gewonnene Raum kommt dem Umgang zu gute. Dieser öffnet sich hier nach innen nicht mehr nur als eine Galerie, sondern als stattliches Emporengeschofs, von aufsen durch vier grofse Doppelfenster erhellt, mit luftigen Doppelarcaden. Folgerichtig sind in beiden Geschossen die plastisch ornamentirten, in der Mitte gebrochenen Eckpfeiler des Octogons durch kräftige Dreiviertelsäulen ersetzt, welche im Erdgeschofs zudem auf hohen, vortrefflich profilirten Postamenten fufsen. Bis zu dessen Gebälk herrscht auch im Detail die Formensprache Bramantes vor, in einer der Canonica von S. Ambrogio und den unteren Theilen von Abbiategrasso ungefähr entsprechenden, reifen Entwickelungsphase, ebenso in dem östlichen, ehemals als Chor dienenden Kuppelanbau; allerdings überall — man beachte die Schwellung der Säulen und der Pfeiler — in so reifer, der Hochrenaissance gemäfser Durchbildung, dafs man die nach seiner Skizze erfolgte Ausführung selbst wohl erst in das 16. Jahrhundert zu verlegen hat. Im Obergeschofs vollends gehört sie erst der Spätrenaissance und dem Barockstil an. Ueberzeugender für den Antheil Bramantes, als alle diese Details, spricht jedoch der Gesamtcharakter, die Raumgestaltung als solche, mit ihrem reizvollen Lichtspiel, mit dem harmonischen Wechsel von Flächen und Oeffnungen.[1]) Die letzteren überwiegen. Weder dem plastischen Ornament, noch auch der Malerei ist breiterer Spielraum gelassen. In diesem Sinne geht diese Kirche in der Richtung zur Hochrenaissance nicht nur über die meisten Mailänder Bauten Bramantes hinaus, sondern auch über mehrere ihr sonst in Grundrifs und Aufbau nah verwandte Centralbauten seiner lombardischen Schüler, auf welche unten zurückzukommen ist. Wie das Innere durch die Barockzuthaten, so ist das Aeufsere von S. Maria di Canepanova durch seinen ruinenhaften Zustand um alle Wirkung gebracht. Die Obertheile sind durch Nothdächer geschlossen. Trotzdem ist auch dieses Aeufsere kunstgeschichtlich noch interessant genug, schon durch die Anordnung von vier quadratischen Eckthürmen.[2]) Das ist ein von S. Lorenzo in Mailand ausgehender Gedanke, den auch Filarete bei seiner Hospitalkirche durchführen wollte und Michelozzo bei der Portinari-Capelle verwerthete. Die Backsteindecoration an den unteren Wänden arbeitet noch schlichter als an der Front von S. Satiro, mit Beschränkung auf Eckpilaster und geometrische Felder.[3]) Nur am Untergeschofs der Südfront bezeugt diese Feldertheilung, dafs reicherer Flächendecor beabsichtigt war: dort ist die Achteckswand in der ganzen Höhe des Erdgeschosses durch vorgeblendete Kreisreihen[4]) belebt, also durch ein schon bei S. Maria delle Grazie häufig angewandtes Decorationsmotiv. Der Hausteinsockel des Gebäudes ist fein profilirt.

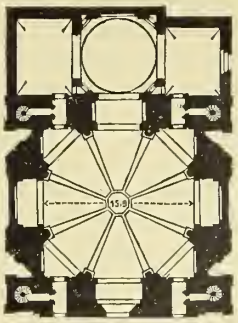


Abb. 58. Pavia. Canepanova-Kirche (nach Strack).

1) Von jenen Doppelfenstern des Umganges abgesehen, ist die Beleuchtung ähnlich wie in der Sacristei bei S. Satiro. An die Innengliederung gemahnen die Skizzen Leonardos, Lit. works Ed. Riehter, Pl. LXXXIV, 10 und CI, 2.

2) Je zwei liegen in einer Flucht, sodafs zwischen ihnen und dem octogonalen Hauptkörper des Gebäudes spitze Winkel entstehen.

3) Im Friesstück kreisrunde oder rautenförmige Backsteinscheiben, wie sie dann besonders Dolcebuono für die Belebung von Balustradenwänden zu verwenden pflegt.

4) Dieses Motiv war schon früher beliebt. Es sei an die Rückwand auf Mantegnas Gruppenbild der Familie Gonzaga in der Camera degli Sposi im Palazzo di Corte zu Mantua erinnert.

Während dieser Bau äufserlich mit dem Namen und kunsthistorisch durch seine Raumgestaltung mit einem bestimmten Hauptwerk Bramantes unmittelbar verbunden ist, läfst sich für dessen schöpferischen Antheil an der majestätischsten Kirche Pavias, zugleich einer der bedeutendsten der ganzen lombardischen Renaissance, am Dom,[1]) kein directer Beleg finden, denn der „Architectus peritus", dessen Plan zum Neubau der verfallenden altromanischen Zwillingskirchen S. Maria del Popolo und S. Stefano 1487 aus Mangel an Geldmitteln nicht benutzt wurde, ist nicht mit Namen genannt. Bramante erscheint in den Urkunden selbst überhaupt nur gelegentlich (December 1488), ohne Auszeichnung vor den anderen Meistern (unter ihnen auch Leonardo und Dolcebuono), welche man aus Mailand zur Begutachtung der Pläne nach Pavia berief. Der zur Ausführung gelangte Entwurf stammte dagegen nachweislich[2]) von dem Pavesen Cristoforo (di Antonio) de' Rocchi, und dieser hatte seit der Grundsteinlegung (29. Juni 1488) bis zu seinem Tode 1497 auch die Bauleitung in Händen. Sein Nachfolger wurde Omodeo. Es ist also lediglich die Frage, ob und in welchem Grade bei diesem endgültig gewählten Modell Rocchis ein früherer Entwurf Bramantes oder auch dessen modificirender Eingriff mitwirkte, und die Antwort darauf bleibt, soweit sie überhaupt möglich ist, zuletzt doch wieder nur von persönlichem Empfinden abhängig. Dabei tritt hier jedoch auch Leonardo da Vinci auf den Plan, denn unter den lombardischen Bauten, auf welche sich dessen Skizzen zu Central- und Kuppelkirchen noch am ehesten beziehen könnten, ist die Kathedrale zu Pavia sicher an erster Stelle zu nennen.

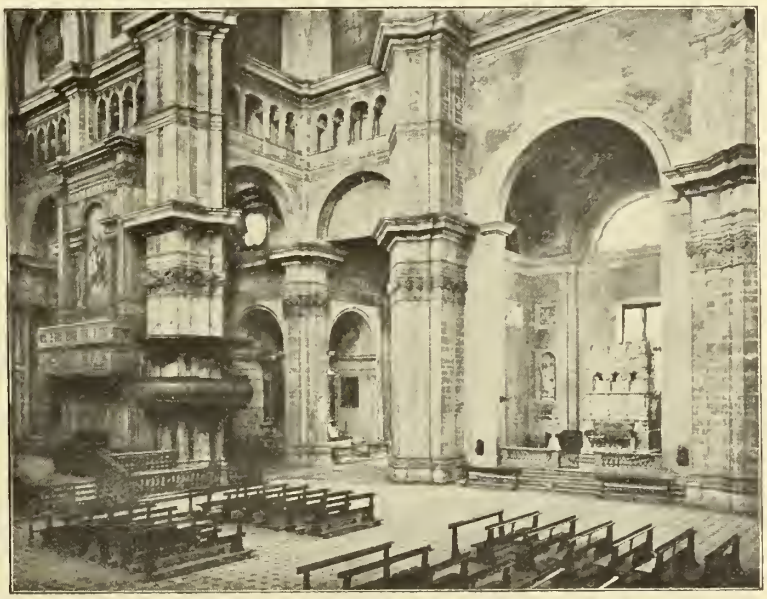


Abb. 59.
Pavia. Dom. Vierung.

Mir scheint es sehr wohl möglich, dafs der leitende Baugedanke des Domes, vor allem die Art, wie aus der achteckigen Vierung die Centralanlage entwickelt ist, die bedeutende Raumwirkung, zu welcher sich zunächst Querschiff und Chor zusammenschliefsen, Leonardo,[3]) wenn auch nur mittelbar, zum Urheber hat. Und dabei dürften wiederum Anregungen von S. Lorenzo in Mailand mitgewirkt haben, wo ja auch die am Paveser Dom durchgeführte Ergänzung des Octogons zum Quadrat vorgebildet ist. Man beachte aber auch, dafs der Grundrifs des Domes, der mit diesem Motiv Kreuzarme verbindet, die reichste Ausgestaltung einer Raumgliederung bietet, welche in der Kirche S. Maria di Canepanova, und — wie noch zu zeigen — auch in S. Maria zu Busto Arsizio und in S. Magno zu Legnano innerhalb reiner Centralanlagen verwerthet ist. Allen diesen Bauten geht der Plan für den

1) Vergl. Malaspina, Memorie storiche della fabbrica della Cattedrale di Pavia. Milano 1816. Geymüller, Les estampes, S. 18, 20, 23. Entwurf S. 36. Calvi, Notizie II. S. 155. Giov. Bosisio, „Notizie storiche del tempio cattedrale di Pavia dalla sua origine sino all' anno 1877." Pavia 1878. Luca Beltrami, I lavori di compimento al Duomo di Pavia; in Ztschr. L'edilizia moderna V., fasc. I. Jan. 1896. S. 1 ff. A. Campari, La nuova facciata della cattedrale di Pavia e le antiche basiliche di S. Stefano e di S. Maria del Popolo. Pavia 1896.

2) Vergl. Magenta, Certosa etc., S. 60 Anm. 1. Brief vom 27. Juni 1437 von den „deputati della Fabrica", wo klar gesagt ist, dafs der Bau nach Zeichnung von Rocchi ausgeführt werde.

3) Leonardo wurde im Juni 1490 nach Pavia gerufen. Vergl. Geymüller bei Richter, a. a. O. S. 101.

Dom von Pavia zeitlich voran, und da für einen von ihnen, der zweifellos aus ihm abgeleitet ist, nämlich für S. Maria di Canepanova in Pavia selbst, Bramantes Antheil gesichert scheint, so hätte der Urbinate, falls er dem Domentwurf ganz fern steht, dort die Anregung eines andern benutzt! Die durch die Kreuzarme bereits angebahnte Verbindung jener Centralanlage mit einem dreischiffigen, der Kuppelbreite entsprechenden Langhaus war in gewissem Sinn übrigens schon hundert Jahre vorher das Programm für S. Petronio in Bologna.[1])

Die Bedeutung des Paveser Domes in der Entwickelungsreihe der oberitalienischen Kuppelkirchen ist längst erkannt worden. Sie entspricht in der That jener grofsartigen Baugesinnung, die hier für die alte Lombardenstadt eine Kathedrale höchsten Mafsstabes schaffen wollte. Schrieb doch die Commune 1487 an den Cardinal Ascanio Sforza, den Bruder des Moro, man hoffe, dieser Bau werde selbst mit der Hagia Sofia wetteifern können.[2]) Thatsächlich bot S. Lorenzo in Mailand das Muster, aber die dortige, luftige Weiträumigkeit des Centralraumes mit seinen sich breit auswärts schwingenden Kreisnischen ist am Paveser Dom gleichsam einer schärferen Concentrirung des Raumgebildes gewichen, und für den Gesamteindruck herrscht die Höhenausdehnung und die Kuppel. Deren Tragepfeiler sind die gewaltigsten der Lombardei. Bei solchem Riesenmafsstab war alle kleinere Zier natürlich von vornherein verpönt. Rein architektonisch bleibt die Formensprache des Inneren (Abb. 59), und so grofs sind die Gesamtverhältnisse, dafs das Zwerggalerien-Motiv hier gleichsam nur wie ein Friesband wirkt. Die vielkantigen Hauptpfeiler haben drei Gurtgesimse: zwei davon — in der Höhe der Seitenschiff- und der Hauptarcaden — mächtig ausladend, das dritte, dazwischen liegende, welches den Boden der Emporengalerie andeutet, höchst zart profilirt. Auch hier also der in der Renaissance so häufige, wohlbedachte Gegensatz wuchtiger und zarter Detaillirung! Alles weist auf einen vorzüglich geschulten, zielbewufsten, seiner Mittel völlig sicheren Architekten hin. Wenn Cristoforo Rocchi diese Detaillirung in der That bestimmt hat, zählt er zu den hervorragendsten Vertretern des Stile Bramantesco, und zwar in dessen reifster, schon der Hochrenaissance entsprechender Entwickelungsphase, wie sie in der Lombardei erst am Ende der neunziger Jahre mafsgebend wurde. Er starb 1497, zwei Jahre vor Bramantes Fortgang, und sein Nachfolger am Dom wurde Omodeo. Das grofse im Palazzo Vescovile erhaltene Holzmodell (Abb. 60) ist von Cristoforo Rocchi begonnen und 1497 von einem gewissen Pietro Focaccia[3]) beendet worden: eine willkommene Ergänzung des wirklichen, nur theilweise vollendeten Baues.[4]) Vergleicht man es mit dem Charakterbild, den die bisher geschilderten Bauten von Bramantes persönlicher Kunst bieten, so erscheint es für ihn zu unruhig und zu verwickelt. Das Aeufsere besonders ist ein höchst wichtiges Beispiel für die Art, wie der Stile Bramantesco unter den Händen lombardischer Meister mit der einheimischen Ueberlieferung Compromisse schlofs. Der heutige Bau zeigt an der Südseite (nach der Via Bernadino Gatti) den Anfang eines dreifach abgetreppten Sockels, dessen Profilirung in der That Bramantes selbst würdig wäre — selbst des römischen Bramante!

* * *

1) Vergl. Strack, Centralbauten. Berlin 1882. S. 6.

2) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 2: „cum illo S. Sophiae Costantinopolis celeberrimo omnium templo, cujus instar illud figuratum invenire posse speramus".

3) Magenta, S. 60, Anm.: „Fu deputato Gio. Pietro Focaccia pavese, intarsiatore e lavoratore eccellente di legnami a finir il modello del detto Duomo, e fu finito con tanta eccellenza, che è stimato dall' intendenti si per l' architettura come per le intarsiature valere un tesoro" (Domarchiv zu Pavia). Ob das im Pal. Arcivescovile erhaltene, oben abgebildete Modell aber wirklich auf dieses Modell zurückgeht, ist zweifelhaft.

4) Er hat jetzt nach Opferung der älteren romanischen Frontreste (mit Verkürzung der ehemals geplanten acht Langhausjoche auf nur drei) auch seine vornehme Front erhalten.

In Mailand selbst ist dieser reifste, schon zur Hochrenaissance überleitende Stil meist an Bauten vertreten, die nachweislich erst nach Bramantes Fortgang ausgeführt wurden. Dieselben sind am Schlufs dieses Capitels zusammengestellt. Möglich allerdings, dafs für den einen oder anderen von ihnen noch Bramante selbst den Entwurf zeichnete. Am wahrscheinlichsten bleibt dies noch für die beiden, durch das ehemalige Refectorium getrennten Höfe[1]) von S. Ambrogio, die, jetzt verbaut und schwer zugänglich, dem Militärhospital einverleibt sind. Hier können die doppelstöckigen Säulenarcaden mit der unteren dorischen und der oberen jonischen Ordnung durch ihre bis ins Detail so sicher abgestuften Verhältnisse auf Bramante selbst schliefsen lassen, jedoch handelt es sich auch hier höchstens um seinen Entwurf, da der Grundstein erst 1498 gelegt wurde.[2]) Die Ausführung gehört Lombarden an.[3])

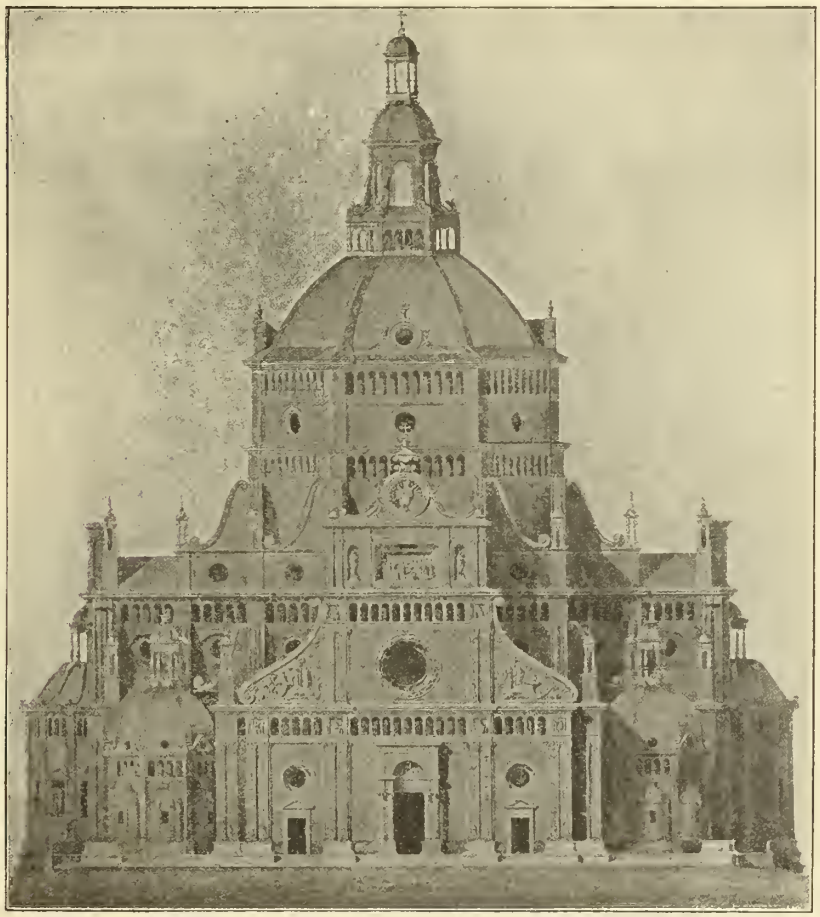


Abb. 60. Modell des Domes zu Pavia (im Pal. Areiveseovile daselbst).

Auf einen noch geringeren Grad ist die Verbindung Bramantes mit einer ganzen Reihe lombardischer Kirchenbauten zurückzuführen, die man früher ohne weiteres seinem „Werke“ zurechnete. Daten und Urkunden haben hier den Irrthum unwiderlegbar aufgedeckt. Stützt man sich nur auf die letzteren, so wird das rein stilkritische Ergebnifs selbst da zweifelhaft, wo man ihm noch jetzt rückhaltlos glaubt. Als Baron von Geymüller einen Theil des „edelsten kirchlichen Gebäudes der Lombardei“, des Domes von Como, für Bramante in Anspruch nahm, fand er sofort allgemeine Zustimmung, und dem Ruhmeskranz des Urbinaten schien eine besonders schöne Blüthe zurückgegeben. Neuerdings ist die äufsere Berechtigung dazu wieder energisch in Frage gestellt worden, es ist jedoch angezeigt, dieses Problem nicht schon an dieser Stelle, sondern erst in einem späteren Capitel zu erörtern, welches die Kathedrale von Como als Renaissancebau monographisch zu schildern hat.

Wenn die Reihe der lombardischen Werke Bramantes selbst demgemäfs schon hier geschlossen wird, so geschieht dies, um gerade bei diesem so viel umstrittenen Thema zunächst einmal wieder auf das thatsächliche Ergebnifs der documentarischen, oder wenig-

1) Vergl. Geymüller, Entwürfe, S. 55.
2) Vergl. Casati, a. a. O. S. 108.
3) Mongeri schliefst auf Dolcebuono. Die oberen Theile stammen erst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

stens der frühen litterarischen Beglaubigungen hinzuweisen. Die geschilderten Werke bilden einen festen Stamm, den man am besten als ein abgeschlossenes Ganzes behandelt. Um ihn gruppirt sich dann die Fülle von Werken, welche den Stempel des Stile Bramantesco an der Stirn tragen, ohne bisher als Schöpfungen Bramantes selbst beglaubigt zu sein. Nochmals sei wiederholt, dafs in Mailand während der dortigen Anwesenheit Bramantes wohl überhaupt kein hervorragender Bau, und vollends keiner, mit welchem Ludovico Moro und sein Kreis in Verbindung stand, errichtet wurde, bei dem man nicht den Rath und vielfach auch die Hülfe des grofsen Urbinaten in Anspruch genommen hätte. In diesem Sinne trägt die gesamte Mailänder Bauthätigkeit jener Zeit seinen Namen. Und selbst ohne solche unmittelbare Beziehung zu ihm darf die Kunstgeschichte sie mit diesem verbinden, denn was uns in diesen Bauten entgegentritt, ist nur die geringe Abwandlung, oft die Wiederholung von künstlerischen Hauptgedanken und Einzelmotiven, die selbst schon in jener Reihe seiner gesicherten Werke vorbildlich verkörpert sind. Allein man darf auch hier nicht vergessen, dafs sowohl bei der Ausführung von Bramantes eigenen Plänen, wie bei der diese Werke wiederholenden oder verändernden Mailänder Bauthätigkeit die einheimischen Künstlerkräfte sich in einem Grade schulten, der bald auch eine rein stilkritische Scheidung ihrer eigenen Leistungen von denen Bramantes unmöglich macht.

Dies gilt in erster Reihe für eine Anzahl von Bauten Mailands selbst, und besonders für den Profanbau, bei welchem die urkundlichen Nachrichten meist naturgemäfs noch viel spärlicher fliefsen, als bei den grofsen Schöpfungen kirchlichen Charakters. Die Kunstgeschichte kann sich in der That damit bescheiden, diese Frührenaissancepaläste nach stilistischen Gesichtspunkten zu gruppiren, und ihre Künstlergeschichte der Localforschung zu überlassen.

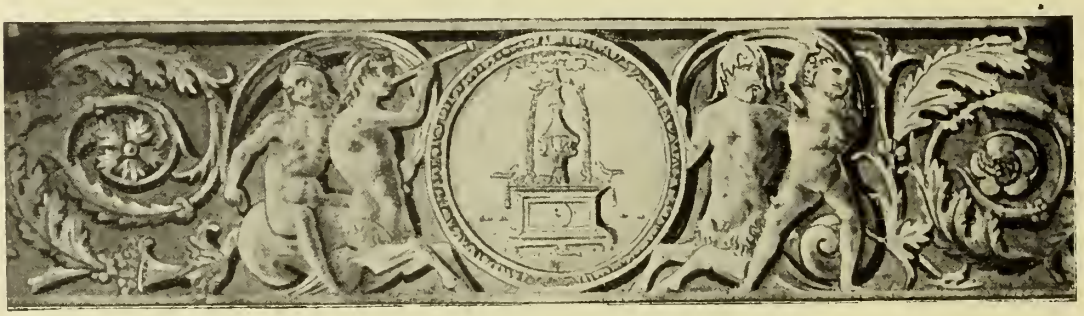


Abb. 61. Mailand. Casa Fontana (Silvestri). Fries im „Salone“ (nach Fumagalli).

## Mailänder Profanbau im Stile Bramantesco.

Ein verhältnifsmäfsig schlichter Bau profaner Gattung ist es, dem Bramante nachweislich mehrere Jahre hindurch die unmittelbarste Fürsorge widmete. 1492 begann Ludovico il Moro den Ausbau des Castelles von Vigevano, mindestens bis 1495 hatte Bramante die Oberleitung,[1]) und hier erstreckte sich seine Initiative in der That auch auf alle technischen und künstlerischen Fragen. Hier sind die aus Holz, Rohr und Gips hergestellten Scheingewölbe und die Marmorlieferungen ebenso mit seinem Namen verbunden, wie die Malereien und Stuccaturen in den Zimmern.[2]) Um so bedauerlicher, dafs von den ihm zuzuschreibenden Bautheilen heute nur einige theilweise ausgemauerte Arcaden[3]) mit den

1) Vergl. die Documente bei Geymüller, a. a. O. S. 50 ff. und die Inschrift des Castelles bei Semper, a. a. O. S. 23.

2) In der Bibliothek zu Pavia copirte er für Wandmalereien in Vigevano am 5. März 1495 ein den Planetenlauf zeigendes Uhrwerk.

3) Im dritten Stock seines linken Hofflügels sieben zugemauerte Arcaden einer Loggia. Abbild. bei Müntz, La Renaiss. en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris 1885. S. 247. Vergl.

grofsen Gesamtlinien des Hofes sowie mit den nur allzusehr verblafsten Resten seiner Graffiti von dem einstigen Glanz dieses fürstlichen Landsitzes Kunde geben.

Immerhin darf man hier mit gröfserer Sicherheit Bramantes Schöpfung erkennen, als im Castell von Mailand selbst, wo seine eigenen Arbeiten der Zeit zum Opfer fielen, diejenigen aber, die man ihm bisher dort zuschrieb, nur dem Gattungsbegriff des „Stile Bramantesco" angehören. Beide Castelle aber können über die Lösung einer Hauptaufgabe der ganzen Renaissancearchitektur, über die Frontbildung des städtischen Palastes, keine Auskunft gewähren. Um so willkommener ist die Fülle der unter Ludovico Moro in Mailand durch Um- oder Neubauten entstandenen Adelshäuser.

Der Florentiner Palasttypus fand in Mailand dabei keinen Eingang. Es fehlte dort dessen mittelalterliches Urbild, der monumentale Steinwürfel mit seinen trotzig-wehrhaften Rusticawänden, der Palazzo Vecchio; es fehlte ferner die Freude an dem cyklopischen Mafsstab, der in Florenz während der Renaissance den Pitti-Palast schuf. Niedrige, meist einstöckige, langgestreckte Fronten, unten in Arcaden aufgelöst, graziös gegliedert und mit so reichen Portal- und Fensterrahmen, wie sie die Florentiner Rustica niemals dulden durfte: das ist der Grundtypus der oberitalienischen Palastfaçade, und im Inneren finden sich die luftigen Hofarcaden weit häufiger, als in Florenz, wo das grandiose Muster einer Arcadenarchitektur, das die Loggia dei Lanzi bot, kleinere Schöpfungen dieser Gattung unwillkommen gemacht zu haben scheint.

Abb. 62.
Mailand. Casa Fontana (Silvestri).

Diese Mailänder Adelshäuser der Frührenaissance kennzeichnen sämtlich einen bestimmten oberitalienischen Typus, den schon das Mittelalter am sichersten gerade für diejenigen Theile vorbereitete, welche bei unserem Studium allein in Frage kommen: für die decorative Gesamterscheinung der Strafsenfronten, besonders ihrer Portale und Fenster, und für die Hofarcaden. Hauptportal und Hof der Casa Borromeo sind schon erwähnt. Daneben sei der Hof der Casa Missaglia[1]) genannt. Die reizvolle Umformung dieser Typen in die Formensprache des Uebergangsstiles an der Casa Vimercati und vor allem an dem unter toscanischer Einwirkung entstandenen Hauptwerk, dem Ospedale Maggiore, ferner am Palazzo Marliani und in Castiglione d' Olona, brachte zum gesamten Stilbild dieser Periode einen sehr wesentlichen Beitrag,

---

die feinsinnige Würdigung bei Geymüller, Entwürfe etc., S. 50 f. Ferner — wie mir Herr Dr. Paul Müller-Eberswalde freundlichst mittheilt — an der nach dem Hauptplatz gelegenen Front (im Obergeschofs des sie nach rechts hin abschliefsenden Flügels) eingeblendete Bogen und eine aus der rechten Wand ins Freie führende Loggia.

1) Vergl. Reminiscenze II. Taf. 11.

und durch Michelozzos Marmorpforte des Mediceer-Palastes zog die toscanische Frührenaissance siegreich ein.[1])

Die nächsten Palastbauten Mailands, welche die Geschichte der oberitalienischen Renaissance zu nennen hat, stehen schon völlig im Zeichen des Stile Bramantesco. Ihre Reihenfolge ist fast belanglos. Mit einem von ihnen, mit dem ehemaligen Palast der Fontana,[2]) der dann, die Eigenthümer häufig wechselnd, in den Besitz der Scaccabarozzi, der Castiglioni und schliefslich der Silvestri überging (Corso Venezia Nr. 16),[3]) ist die vielumstrittene Bemerkung Vasaris über das Verhältnifs Bramantinos zu Bramante verbunden.[4]) Nach Vasari hat Bramantino zur Zeit des Bernardo Scaccabarozza hier an der Front vier Giganten gemalt, Lomazzo aber nennt statt dessen wenigstens an einer Stelle[5]) Bramante, und ebenso Torre,[6]) welcher den Urbinaten denn auch zum Architekten des Palastes macht. — Schon von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, dafs es sich auch hier höchstens um eine allerdings wesentliche Verschönerung und einen Umbau eines älteren, aus der Zeit Filaretes stammenden Gebäudes handelt. Diesem gehört der architektonische Kern der heutigen Front an, deren Gesamtcharakter durchaus noch dem der Casa Medici und der Casa Marliani gleicht (Abb. 62). Langgestreckt, nur einstöckig, zeigt sie im Erdgeschofs jetzt fünf quadratische Fenster, im Hauptstockwerk acht schlanke Bogenfenster,[7]) völlig wie am Palazzo Marliani, aber die dortigen Spitzbogen sind dem Halbkreis gewichen und ganz renaissancemäfsig verziert. Die Wandpfeiler sind sehr breit; die Fläche herrscht und fordert farbigen Schmuck. Und dieser ist ihr in der That in reichem Mafs geworden, wobei sie durch ihn auch die Pilastergliederung des Palazzo Marliani empfing. Diese decorative Façadenmalerei ist der wichtigste Theil des Baues. Ihre grofsen Figuren sind freilich fast ganz verblafst, die Malerei der Friese über dem Erdgeschofs und unter dem Hauptgesims aber, wo kreisrunde Fensterluken das Friesband unterbrechen, blieb besser erkennbar. Es sind Grisaillen, die das Relief mit gleicher Meisterschaft vortäuschen, wie die prächtige Lünettenmalerei über dem Eingang der Sacristei von S. Maria delle Grazie. Zug um Zug ist hier mit dem Pinsel der gleiche Gestaltenkreis wiedergegeben, den die modellirende Hand in den Terracotten der Sacristei von S. Satiro schuf: grofse Medaillons mit prächtigen, meist antikisirenden Köpfen, dazu eine Fülle reizender Kinderscenen — man sehe die mit dem Lämmchen spielende Gruppe! — langgeschwänzte Sirenen und Frauen tragende Centauren.[8]) Auffällig bleibt übrigens auch an diesen trefflichen Compositionen der unvermittelte Wechsel im Mafsstab. Auch im Inneren hat sich ein ähnlicher Fries im Salone erhalten (Abb. S. 61). Im Vergleich mit der phantasievollen Gestaltenwelt dieser nur gemalten Decoration bleibt der plastische Schmuck etwas zurück. Die breite Terracotta-Umrahmung der Fenster[9]) bewegt sich im Gegensatz zum Ospedale und zum Palazzo Marliani, in reiner Renaissance-Ornamentik, in zwei Mustern von flachem Relief: etwas magere, streng stilisirte symmetrische Ranken und kräftige Blattcarnise.[10])

---

1) Vergl. Bd. I. S. 99 ff.

2) Vergl. Paravicini, Abb. Taf. 8. Text S. 4. Reminiscenze II. S. 51, Abb. Taf. 39 ff. Geymüller, Entwürfe, S. 58; am ausführlichsten Seidlitz, S. 193 ff.

3) Dicht an der ehemaligen Porta Orientale, deren Bewachung 1476 dem Angelo Fontana übertragen worden war.

4) Vasari ed. Milanesi VI. S. 513.

5) „Idea" S. 133, im Widerspruch zu seiner im Trattato II. S. 48 enthaltenen Angabe, die Malerei stamme von Bramantino. Vergl. Seidlitz, S. 194.

6) Ritratto di Milano, S. 344.

7) Dieselben sind auffällig unsymmetrisch vertheilt; die im folgenden erwähnte Architekturmalerei nimmt darauf jedoch Rücksicht. Nur das zweite Fenster rechts neben dem Balcon nach der Mitte schneidet in die gemalten Pilaster ein. Dieses ist also später eingebrochen und blieb auch ohne Verzierung. Vielleicht waren die Fenster früher durch eine Mittelsäule getheilt.

8) Seidlitz betont mit vollem Recht auch die Verwandtschaft mit dem Bramantes Namen tragenden Stich eines Kircheninneren.

9) Sie scheint später entstanden zu sein, als die decorativen Malereien, da sie diese theilweise verdeckt. Vergl. Seidlitz, S. 195.

10) Abb. als Titelumrahmung des Paravicinischen Werkes.

Das Hausteinportal ist wohl erst nachträglich vorgesetzt, denn das Postament überschneidet das Rankenwerk der eigentlichen Thürumrahmung.[1]) Deren Bogen zeigt an der Stirn friesartig einen schlichten Fruchtkranz, in der Mitte einen schwarzen, als Console gebildeten Schlufsstein und in den Zwickeln gut gearbeitete, flache Kaisermedaillons. Der thorartige Vorbau hat ungemein schlanke Verhältnisse und unterscheidet sich dadurch von den wuchtigen Formen des Bramantesken Hauptportales von S. Maria delle Grazie. Er hat die nächsten Analogien zu dem der Casa Modigiani in Lodi. Auf hohen Postamenten fufsen Candelabersäulen, die unten kelchförmig, oben als cannellirte Säulenschäfte gebildet sind und durch ein Eierstabband mit hängender Zier getheilt werden. Dieser Typus erinnert am meisten an die Candelabersäulen am Chor von S. Maria delle Grazie; er kehrt im Obergeschofs des Hofes an der Süd- und Ostseite ähnlich, aber in zierlicherer Durchführung wieder. Dessen untere Arcadensäulen aus Sarizzo stehen mit ihren Verhältnissen und den ziemlich schweren Volutencapitälen noch den Hofarcaden des Ospedale Maggiore nah, und das Gleiche gilt von den Bramantesken Wandconsolen der Gewölbe mit ihren Schilden. Alle diese decorativen Schmucktheile weisen stilistisch aber doch schon auf die beiden letzten Jahrzehnte des Quattrocento, und die Annahme, Francesco Fontana habe 1495, als er die Senatorenwürde erhielt, diesen Schmuck dem alten Familienpalast hinzufügen lassen, hat viel für sich. Dafs Bramante den Umbau des Palastes selbst geleitet habe, wie zuerst Torre behauptet, läfst sich nicht beweisen. Auf Grund einer später[2]) zu erörternden stilistischen Beziehung könnte man hier mit gleichem Recht an Giovanni Battagio da Lodi denken. Die Ausführung der Bildhauerarbeit ist sicherlich lombardisch, und man darf noch genauer mit Mongeri[3]) die Meister in dem gleichen Kreise suchen, dem Denkmäler wie das Brivio-Monument in S. Eustorgio, und das Torre-Grab in S. Maria delle Grazie entstammen. Leider ist Alles so arg zerstört, dafs die rechte Wirkung fehlt.

Eine ähnliche Stellung, wie die Casa Fontana, nimmt die kleine, noch schlechter erhaltene Hofarchitektur des Hauses Via Torino Nr. 10—12[4]) ein. Die Arcaden des Erdgeschosses mit ihren Hausteinsäulen mit jonischen Volutencapitälen[5]), und ihren von einem Rahmenprofil begleiteten Ziegelarchivolten bieten in ihrer Gesamterscheinung Gegenstücke zu jenen älteren Höfen des Hospitals.[6]) Die Ornamentation des Friesbandes dieser Arcaden entspricht dagegen in ihrer flachen Behandlung derjenigen der Terracottafenster des Palazzo Fontana und ist auf der dritten (westlichen) Hofseite auch für die im Halbkreis geschlossenen Fenster angewandt. In den Arcadenzwickeln befinden sich hier noch einige Medaillonköpfe, deren scharf geschnittene Züge und deren ganzer Stil trotz der starken Zerstörung wiederum eine grofse Verwandtschaft mit den Köpfen am Chor von S. Maria delle Grazie offenbaren.[7])

Eine persönliche Beziehung Bramantes zu diesen beiden Bauten wird durch ihre Analogien zu S. Maria delle Grazie stilkritisch befürwortet und hat bei der Casa Fontana auch litterarische Zeugen für sich. Durch eine Notiz bei Cesare Cesariano wird auch das Portal der Casa Mozzanica-Serbelloni,[8]) welches seit 1830 nach der Villa Serbelloni-Crivelli in Taino bei Angera übertragen ist, mit Bramantes Namen verbunden. Es ist durch feine Mafsverhältnisse ebenso ausgezeichnet, wie durch gute Detaillirung. Die in ihren unteren Canelluren mit Pfeifen besetzten Pilaster zeigen gleich ihren Postamenten eine ähnliche Schlankheit und Eleganz, wie diejenigen am Portal der Casa Fontana.

1) Der obere Theil des Portales wurde zerstört, als man 1651 den heutigen Balcon hinzufügte.

2) Siehe S. 98 ff.

3) L'arte in Milano S. 460.

4) Es ist von der Via Torino aus jetzt der zweite kleine Hof. Die Säulen haben keine Basen. — Vergl. Reminiscenze II, S. 33, Taf. 25. Paravicini Taf. 41.

5) Am besten auf der Südseite erhalten, die Terracottafriese dagegen an der Ost- und Westwand.

6) In den oberen Stockwerken ruhen auf derberen Steinsäulen breit ausladende hölzerne Kämpfer zur Aufnahme der hölzernen Architravbalken.

7) Vergl. Reminiscenze S. 33.

8) Vergl. Reminiscenze II, Taf. 29, Text S. 38.

Anders, aber jedenfalls nicht weniger beweiskräftig, ist der Rechtstitel, unter welchem man den kleinen Hof des sog. „jüngsten Broletto", des ehemaligen Palazzo Carmagnola (jetzt Gebäude der Finanzverwaltung) in der Via Rovello Nr. 2 in Bramantes eigene Schöpfungen eingereiht hat. Er zählt zu jenen Werken, bei denen dies äufserlich schon durch die Beziehung zu Ludovico il Moro selbst wahrscheinlich wird. Denn von der Epoche Carmagnolas, dem ein auf diesem Terrain stehendes Haus 1415 von Filippo Maria Visconti geschenkt worden war,[1]) ist der Stil dieses Hofes um fast zwei Menschenalter getrennt, und er weist zweifellos bereits in die Zeit Bramantes, als Ludovico hier ein Haus für seine Geliebte, Cecilia Gallerani, erbauen liefs. Allerdings überraschen die Mafsverhältnisse dieser jetzt nackte Oberwände tragenden Hofarcaden. Die Säulenschäfte sind aufserordentlich gedrungen und kurz. Das ist jedoch nur durch eine ältere Bauanlage zu erklären,[2]) denn sie tragen echt Bramanteske, köstliche Frührenaissancecapitäle,[3]) die in ähnlich eleganten, straffen Formen, wie an der Canonica, innerhalb des gleichen Grundtypus einen fein wechselnden Detailreichthum entfalten. Oben folgen sehr niedrige Architravstücke.[4])

An diesen Hof reihen sich stilistisch wiederum einzelne Theile des älteren östlichen Hofes des Erzbischöflichen Palastes unmittelbar an. In ihren Mafsverhältnissen brauchen diese luftigen Hallen selbst den Vergleich mit denen der Canonica nicht zu scheuen. Die Eingangswand von der Piazza Fontana aus hat sieben Arcaden, an den beiden Seitenwänden befinden sich je fünf. Die Arcaden der östlichen Eingangswand und der rechten Seite (nördlich) — den alten Palast des Giovanni Visconti[5]) theils verkleinernd, theils verlängernd — zeigen echt Bramanteske Capitäle, welche in der That schon durch ihre Wappenschilde dem vom Cardinal Guido Antonio Arcimboldi (1493—1497) errichteten Verschönerungsbau zugewiesen werden; während die dritte (südliche) Arcadenseite, deren Capitäle das Borromeo-Wappen tragen, einen immerhin interessanten Archaismus des 17. Jahrhunderts spiegeln.[6]) Die feinen rothen Linien der Backsteinrahmen und die schlanke Eleganz der Arcaden, dazu die Krönung der Wände durch Stichkappen („gronda") und die durch Nava jetzt meisterhaft wiederhergestellten decorativen Malereien nebst den Sgraffiti machen diesen Hof zu einem Hauptbeispiel der zu Leonardos Zeit herrschenden Bauweise und Decoration auf der Grenze vor der Hochrenaissance, und diese kunstgeschichtliche Bedeutung wird durch die Nachbarschaft der grandiosen Barockkunst Pellegrinis nur noch gesteigert.

Ohne eine persönliche Beziehung zu dem Urbinaten, aber innerhalb seiner Stilweise bleibt die Casa Zucchi mit dem Wappen der Castani an der Piazza S. Sepolcro Nr. 9,[7]) obschon auch hier Portal und Hof mannigfache Umformungen bekunden. Die Pforte zeigt elegante Verhältnisse. Sie trägt am Architrav den Segensspruch: *ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ* und an der Archivolte die für italienische Paläste nur in ihrem ersten Theil richtige Inschrift: „elegantiae publicae, commoditati privatae". Die vorzüglich gearbeiteten Kaiserköpfe in den Bogenzwickeln und besonders das Porträt Francesco Sforzas in der Mitte sind wiederum

---

1) Ueber das muthmafsliche Verhältnifs der heutigen Baulichkeiten zum Haus des Carmagnola vergl. Mongeri, S. 423 f.

2) Man nimmt an, dafs hier ehemals spitzbogige Arcaden in der Renaissance in rundbogige verwandelt wurden (?).

3) Vergl. die flüchtigen Skizzen bei Mongeri, S. 428.

4) Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 57.

5) Von diesem älteren Trecento-Palast des Giovanni Visconti hat Nava bei den Restaurationsarbeiten noch mehrere wichtige decorative Reste entdeckt und blofsgelegt, u. a. ein Backsteinfenster und fragmentarisch erhaltene Stuckreliefs an den Deckenbalken.

6) Die vierte Hofseite (westlich) dem Eingang gegenüber nimmt der Gebäudetract der Spätrenaissance ein.

7) Reminiscenze II, S. 37 f., Taf. 26, 27, 28. — Geymüller, S. 58. — Mongeri, S. 461 f. Mit diesem Portal und etwa noch mit dem der Casa Mozzanica sind die beiden von C. Justi im Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1892, S. 81 und 85 veröffentlichten Renaissanceportale Sevillas am ehesten zu vergleichen: das eine jetzt an der Casa de Pilatos aus der Werkstatt Antonio Maria und Pietro d'Aprile und des Bernadino Gazini, das andere, jetzt versetzte, von der Casa des Ferndinando Colon (Columbus).

echt lombardisch, flach, mit scharfen Contouren und blasigem Faltenwurf. Die auf drei Seiten dürftig genug erhaltenen doppelstöckigen Hofarcaden mit ihren schlanken Säulen und den fein profilirten Backsteinbögen tragen gleich den Portalpfeilern kraftvolle Capitäle.[1])

Vom Bildschmuck dieses Hofes ist nur noch ein einziges, allerdings treffliches Medaillon mit einem Doppelporträt vorhanden, sehr reich ist derselbe dagegen noch in der Casa Pozzobonelli[2]) (Via Piatti Nr. 4) erhalten, deren Hofarcaden denen von S. M. delle Grazie und der Canonica von S. Ambrogio weniger in ihrem Gesamtcharakter, als in einigen Details — in den schönen Capitälen aus schwarzem Stein von Oira und in den mit Putten verzierten Bogenschlufssteinen — folgen. Diese Arcaden wirken grofsartig und dabei ungemein schlank, denn zwischen Säule und Bogen ist hier ein hohes Kämpferglied von eigenartiger Form — an einen rechteckigen Kern legen sich seitlich gewölbte Glieder[3]) — eingeschoben. Die figürlichen Zwickelmedaillons sind verhältnifsmäfsig zu klein. Neben römischen Cäsaren findet man hier Venus und Amor, Kain und Abel, wie am Sockel der Certosa und an den Postamenten zahlreicher Portale und Grabmonumente der lombardischen Frührenaissance. Die Casa Grifi (Via Valpetrosa Nr. 7)[4]) zeigt an ihrem Portal und an den Consolen, welche die Stichkappen des gewölbten Flures[5]) tragen, echt Bramanteske Formen. In den wirksam detaillirten Hofarcaden mit ihren Bramantesken Capitälen und den breit und flott behandelten Cäsarenmedaillons ist die fröhliche Vielfarbigkeit bemerkenswerth, welche durch die Verbindung von hellen, schwarzen und rothen Bautheilen und durch die Sgraffitodecoration der Gewölbe und Friese erzielt wird.

Die übrigen Renaissancepaläste privater Natur gehen über die Art und die Zeit von Bramantes Mailänder Stil schon wesentlich hinaus. Das gilt bereits für die heute so schmuck ergänzte Casa Bigli (Taverna Aliprandi, Ponti;[6]) Via dei Bigli Nr. 11), in deren Hof die überaus reichen, allerdings vollständig renovirten Malereien die humanistische Schulung lebhaft vor Augen führen. Ihr Portal spiegelt in seinen schlanken, eleganten Proportionen, seinen mit Pfeifen besetzten Pfeilern und den reizenden Zwickelmedaillons (Maria und Gabriel) im Stil der Busti schon die Hochrenaissance.

An einem öffentlichen Bau Mailands, der uns bereits eingehend beschäftigt hat, zeigt wenigstens noch ein Theil Bramanteske Charakterzüge: am Ospedale Maggiore.[7]) Die unvermittelte Nachbarschaft von gothisirender Frührenaissance aus den Tagen Filaretes[8]) und der Spätrenaissance Ricchinis, läfst schon die Hauptfront unorganisch erscheinen. An der Südwestseite des grofsen Hofes, dessen drei andere Seiten Ricchini angehören, folgt jedoch eine noch krausere Stilmischung durch eine mitten in die Spätrenaissanceformen eingeschobene echt Bramanteske Decoration. In den Zwickeln der unteren Säulenarcaden, deren plumpe Capitäle über ihre späte Entstehungszeit keinen Zweifel zulassen, befinden sich köstliche Frührenaissancemedaillons, und in der darüber folgenden Balustrade ornamentale Relieffriese, die sofort die Erinnerung an diejenigen der Sacristei bei S. Satiro wachrufen.

---

1) Am Portal sind die beiden Hauptcapitäle mit energisch gezeichneten Delphinen einander gleich.

2) Reminiscenze II, Taf. 32, 33, Text S. 43 f. Mongeri, S. 465. Grofse Abbild.: Arte decor. ital. IV, Tav. 62, Text S. 96 ff. Ein in die Hofmauer eingelassenes rothes Kalksteinrelief zeigt das von zwei Centauren gehaltene Familienwappen.

3) An einem Exemplar des Flures sind diese Seitenstücke mit prächtigen Akanthusblättern und oben mit schmalen Voluten geziert. Vergl die Abb. Reminiscenze, Taf. 33.

4) Vergl. Reminiscenze III, Taf. 22, Text S. 42 f. Paravicini, Taf. I. Im Texte, S. 2, mit Berufung auf die Malereien im Inneren irrthümlich als florentinisch behandelt. Das Haus ist jetzt von Nr. 5 aus zugänglich.

5) Den Hinweis hierauf danke ich Herrn Dr. Paul Müller-Eberswalde. Der Flur ist jetzt zugemauert und enthält einen Gemüseladen.

6) Reminiscenze II, Taf. 45, Text S. 55 f. Mongeri, S. 466.

7) Vergl. neben der früher erwähnten Litteratur Geymüller, Entwürfe, S. 34 f. und für die aus den Acten geschöpften Daten Canetta, Cronologia etc., Milano 1884.

8) Für die Restaurirung sind auch die beiden späten Oelgemälde (Darstellungen der Fronten) besonders wichtig, welche sich jetzt in der Sala del Consiglio befinden. Sie wurden dem Verfasser erst nach Abschlufs des ersten Bandes bekannt, können die früheren Ergebnisse jedoch nur in geringfügigen Einzelheiten ändern.

Mit der Baugeschichte des Hospitals selbst ist Bramantes Name aber nur mittelbar verknüpft.

Eine Notiz in den Acten[1]) meldet, Bramante habe 1485 für die venezianischen Gesandten eine Zeichnung des Hospitals angefertigt, beweist also keineswegs, dafs er an der Bauleitung selbst betheiligt gewesen. Diese ruhte nach dem Rücktritt Filaretes vielmehr in den Händen von Lombarden. 1465 war Guiniforte Solari an ihre Spitze gelangt. Am 20. März 1495 wird sein Nachfolger Giovanni Antonio Omodeo.[2])

Schon 1490 beginnt die Baugeschichte dieses Gebäudeflügels,[3]) in welchem die Hospitalkirche liegt, und für den Bildschmuck seiner Arcaden hat Omodeo nachweislich 1493 zwei in pietra d' Angera gearbeitete Figuren, S. Ambrogio und S. Giuseppe, geliefert. Am 17. März 1497 wird über die Vollendung der Hofarcaden verhandelt. Auf diese Epoche kann aber überhaupt nur der bauliche Kern und der genannte Theil der plastischen Decoration zurückgehen. Man wird also annehmen müssen, dafs diese Front der Hofwand zunächst Rohmauer blieb und der Bildschmuck für ihre Verkleidung vorläufig in den Steinmetzwerkstätten lagerte, bis man ihn, als im 17. Jahrhundert die übrigen Hofarcaden entstanden, mitten zwischen deren Barocktheilen anbrachte.[4]) Die Ornamentik jener Brüstungsfriese ist in ihrer abwechslungsreichen, eleganten Zeichnung ganz Bramantesk und schliefst sich stilgeschichtlich theilweise an die Ausschmückung der Sacristei von S. Satiro an, allein die Bildhauerarbeit trägt hier, vor allem in dem zerknitterten Faltenwurf, schon alle Züge echt lombardischer Renaissance, und stellenweise[5]) sind auch die Proportionen vollständig im lombardischen Geschmack. Auffällig verwandt sind diese ornamentalen Friese denen der Casa Bottigella in Pavia. Das Figürliche zeigt schon hier meist überschlanke, hagere Formen. In Omodeos Sculpturen der neunziger Jahre werden wir einen sehr ähnlichen Stil finden, und das spricht im Verein mit der Beglaubigung seines Antheils an den Zwickelmedaillons zugleich auch für seine Theilnahme an dieser ganzen Decoration. Dies ist nicht unwichtig, denn es zeigt uns die lombardischen Kräfte in Thätigkeit für ein ganz Bramanteskes Werk. Es ist ein ähnliches Verhältnifs, wie bei S. Maria delle Grazie. An die dortige Decoration erinnert besonders auch die Reihe der Zwickelmedaillons und selbst ihrer Rahmen, in denen die gleiche Ornamentik durch eingeschnittene (mit schwarzer Masse ausgefüllte) Linien angewendet ist, wie dort am Aeufseren des Chortheiles. Auch die Brustbilder selbst — Heilige mit Schriftbändern — gehören einer verwandten Richtung an, wie diejenigen von S. Maria delle Grazie. Offenbar aber waren an ihnen viele Hände beschäftigt, und man kann auch hier ungefähr den Weg verfolgen, welcher von den Terracottaköpfen der Filareteschen Fenster zur reifen lombardischen Frührenaissance führt. Am schönsten sind die beiden Halbfiguren der Verkündigungsscene in den Zwickelmedaillons des Eingangsbogens, flach unterschnitten, von köstlicher Feinheit: doch wohl eigenhändige Arbeiten Omodeos.

Ein anderer Künstlername, welcher für die Geschichte des Stile Bramantesco in dieser Zeit Beachtung verdient, tritt uns bei einem Tochterinstitut des Ospedale Maggiore entgegen, bei dem Sonder-Hospital für die Pestkranken, welches am 8. Juli 1488 be-

---

1) Canetta, a. a. O. S. 11.

2) Canetta, a. a. O. S. 13.

3) Canetta, a. a. O. S. 13. 18. April 1490.

4) Denn dafs die letzteren — die Barocksäulen und die Verkleidung des oberen Stockwerkes — etwa an die Stelle älterer Frührenaissancetheile getreten seien, die Ricchini entfernt habe, um diese ältere Hofseite den drei anderen anzupassen, erscheint aus technischen und pecuniären Gründen nicht recht glaubhaft.

5) Man beachte z. B. die Rückenfigur der aus Ranken aufragenden Jungfrau über dem Eleazar-Medaillon. Manche dieser Füllungen stammen allerdings ebenfalls erst aus der Spätzeit. Der lombardische Geschmack beginnt auch hier etwa an dem Punkt, wo die älteren Terracotten der Certosahöfe anfangen. Das gilt besonders für Figuren der Südostseite dieser Hospitalarcaden. Dann folgen nach Westen zu reifere Arbeiten, die — übrigens wohl auch durch moderne Stücke ergänzt — auch hier zu jenen scharfgeschnittenen Charaktertypen aus der Spätzeit der Rodari führen: Köpfe, die in den westlichen Langhaustheilen des Domes von Como und im Innern der Miracolikirche von Brescia Analogien finden und selbst bis zur Grenze des Classicismus der Luganeser Sculpturen reichen.

gonnen[1]) und 1514 bezogen wurde.[2]) Die Bauleitung dieses vor der Porta Orientale gelegenen „Lazzaretto“ hatte von 1488 bis 1508, wo ihm Bertolino Cozzi folgte, der Architekt Lazzaro Palazzi, der auch den Plan geliefert hatte. Die Abbildung der jetzt niedergerissenen Hallen dieses Lazzaretto[3]) lehrt in ihm einen vortrefflichen Schüler Bramantes kennen, der sicher auch an den Höfen des Ospedale Maggiore und an einzelnen der erwähnten Privatpaläste Mailands stark betheiligt ist.

* * *

## Bramanteske Paläste aufserhalb Mailands.

### Cremoneser Profanbau und Terracotten.

Die Veredelung, die der lombardische Palasttypus durch den Stile Bramantesco in Mailand gefunden hatte, spiegelt sich auch aufserhalb der Hauptstadt überall, wo in dieser Zeit ein Neubau profaner Gattung entstand. Fast jede lombardische Stadt hat Reste solcher Bramantesken Paläste des endenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts aufzuweisen, und wiederum lassen sich dabei Localgruppen unterscheiden, von denen die südlichen den Einflufs vor allem Bolognas, die östlichen die gröfsere Nähe Venedigs offenbaren. Unter den ersteren ist der Hauptort Cremona, und seine Renaissancewerke erheischen hier um so eher Berücksichtigung, als Cremona neben Pavia wahrscheinlich die Centralstätte jener ganzen im Stile Bramantesco so reich entwickelten Terracottadecoration war.[4]) Ganz ohne diese bleibt freilich gerade eine seiner vornehmsten Palastfronten, der Hausteinbau der Casa Raimondi-Trecchi am Corso di Porta Milano. Seine beiden Geschosse sind durch jonische Pilasterpaare gegliedert, die für die quadratisch gequaderten Wandflächen[5]) fast zu geringes Relief haben. Von besonderer Feinheit ist auch die Profilirung, sowohl an den schlanken rechteckigen Fenstern, wie an dem zweifach abgestuften Sockel und am Gurt- und Krönungsgesims, das von einer mächtig ausladenden, ehemals farbig bemalten Hohlkehle[6]) überschattet wird. Der Bauherr, Eliseo Raimondi († 1512), ein Künstlerdilettant, soll den Palast selbst entworfen haben, wobei Erinnerungen an die Florentiner Rustica und an den oberitalienischen Typus neben einander treten. Die Ausführung leitete 1496 Bernardino da Lera,[7]) an der Arcadenhalle aber, die innen in den Hof führt, nennt sich 1499[8]) Giovanni Gaspare [Pedoni] vom Luganer See als Meister der köstlichen, rein Bramantesken Säulencapitäle, deren Stil nebst dem des von gleicher Hand stammenden Marmorcamines (jetzt im Municipalpalast) uns noch später beschäftigen wird. Vortrefflich gezeichnete Bramanteske Steinarcaden zeigt auch die Domfront.[9])

1) Vergl. Canetta, a. a. O. S. 12. Der Beschlufs am 27. Juni.

2) Canetta, a. a. O. S. 14.

3) Vergl. Reminiscenze II, Taf. 30 u. 31, Text S. 40. Reconstruction von Beltrami, S. 41. Auch das Lazzaretto wurde erst 1629 ganz vollendet. Fragmente jetzt im Hof der Casa Bagatti-Valsecchi, Via S. Spirito 7, benutzt.

4) Diese Ansicht spricht schon G. Carotti in Bollettino del Museo Archeologico anni 1897/98 S. 35 aus. Ihm dankt der Verfasser auch eine Reihe im folgenden verwertheter Fingerzeige. Bei diesen Studien bot ferner in Cremona der Antiquar Chiodelli Unterstützung.

5) Die Behandlung der Quadern erinnert an den Palazzo dei Diamanti in Ferrara und an den Palazzo Sanuti-Bevilacqua in Bologna.

6) An der Südseite sind die Grisaillen-Grottesken der Entstehungszeit noch erhalten.

7) Vergl. Campo, Cremona fidelissima 1583. „Sono dunque ne' tempi de' nostri avoli e padri stati chiari nell' architettura Bernardo da Lera, che feee di marmo il palazzo Raimondi. Notizen über diesen auch bei Signori, „Un camino del secolo XVI in Cremona. L'Arte decorativ. Ital. III. 1894. S. 65 f.

8) „1499 · IO · GOSP · D · LAG · LVGAN · MAR · OP · ART.“ vergl. Cicognara. Stor. della Scult. IV. S. 395. Grasselli, Abeecedario Biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi. Milano 1827. S. 199.

9) 1497 bis 1517 hinzugefügt. Die seltsame, schwerfällige Renaissanceekrönung der Front mit ihren grofsen Voluten stammt von Alberto Severo da Carrara 1491.

Weitaus die meisten Renaissancebauten Cremonas aber rechtfertigen dessen Ruhm als Stadt des Backsteins und der Terracotta. Bis ins frühe Mittelalter geht derselbe zurück. Schon an den ältesten Bauten — beispielsweise an S. Omobono[1]) — fallen die schönen, scharfkantigen Ziegel auf, und das Wahrzeichen der Stadt, der hochragende „Torrazzo" des Domes, ist einer der am besten gegliederten Ziegelthürme Italiens. In der Frührenaissance bemächtigt sich die oberitalienische Zierlust hier vor allem des Terracottamateriales, um Fronten und Höfe der Paläste mit fast überreichem Schmuck zu versehen.

### Monte di Pietà und Palazzo Stanga in Cremona.

Fragmente desselben sind durch die ganze Stadt zerstreut, die beiden Hauptbauten aber, die von der Anwendung dieser Terracotten, von ihrer Verbindung mit der Backsteinachitektur und überhaupt von dem ganzen Typus dieser Paläste trotz aller Veränderungen noch den besten Begriff geben, sind der Monte di Pietà (Leihhaus; ehemals Pal. Fodri) und der Hof des Palazzo Stanga. Seine Frührenaissancefront hat nur der erstgenannte Bau bewahrt. Mit ihren Terracottafriesen am Gurt- und mit den grofsen Terracottabüsten im Haupt-Gesims gehört sie zu den bezeichnendsten lombardischen Façaden dieser Epoche, und auch das Vestibül mit seinen doppelten Kuppelräumen ist trotz seiner winzigen Gesamtverhältnisse stilgeschichtlich höchst werthvoll, da seine trefflich erhaltene Decorationsmalerei der des Querschiffes der Certosa besonders nahe steht. Der Haupttheil für uns aber bleibt doch der Arcadenhof. Es ist ein Denkmal von ganz eigenem Reiz, wie es nur die Frührenaissance schaffen konnte, wobei jedoch noch ein leiser Nachklang an den mittelalterlichen Geschmack gewahrt bleibt. Kein völlig einheitlicher Plan ist durchgeführt, die Seiten sind vielmehr paarweis ungleich behandelt. Die Arcaden des Erdgeschosses haben östlich und westlich weit angeordnete Hausteinsäulen, nördlich und südlich dagegen dicht gestellte, breite, mit Candelaberfüllungen versehene Pfeiler, doch ruht die Backsteinarchivolte hier wie dort auf gleich hohen Kämpferstücken. Auf der Süd- und Westseite folgt oben eine offene niedrige Säulenhalle, deren Balustrade nach dem Hof zu durch Terracottafriese mit Bacchantenscenen verkleidet ist. Die Säulchen wachsen hier aus zierlichen Kelchen heraus, und über den Arcaden bildet ein feines Backsteingesims den Abschlufs; auf der Ostseite dagegen tragen die offenen Erdgeschofshallen eine Fensterwand, an der sich jener hier eine Kampfscene darstellende Terracottafries nur als Gurtgesims und Sockeltheil der Fenster- und Arcadenarchitektur fortsetzt. Die schlanken, oben rundbogig geschlossenen Fenster sind von einem classisch gehaltenen Backsteinrahmen umzogen, und aus Terracotta sind auch die nur reliefartig aus der Wand heraustretenden eleganten Candelabersäulen, welche nebst ihren Blendarcaden diese Wand musterhaft gliedern. Oben entspricht ihnen ein reiches Krönungsgesims, in das wiederum jener Bacchantenfries eingefügt ist. Die Nordseite ist durch einen Balcon verändert.[2]) — Dem Meister dieses Hofes waren zweifellos Frührenaissancebauten Bolognas bekannt, und besonders in den Verhältnissen der südlichen und westlichen Arcaden läfst sich deren Einflufs erkennen, aber das wird keineswegs zu einer Abhängigkeit, und vollends die schlanke Eleganz jener Terracotta-Candelaber im Obergeschofs der Ostseite offenbart den echt lombardischen Geschmack.

Der Hof des Palazzo Stanga in der Via Palestro Nr. 20 trägt trotz der Verwendung der gleichen Terracotten doch einen anderen Charakter. Die Renaissancetheile sind am besten noch auf der Westseite erhalten, obschon auch dort das ganze Obergeschofs seinen Terracottaschmuck erst in der Barockzeit empfing.

Die Rundbogenarcaden des Erdgeschosses ruhen hier auf Hausteinsäulen toscanischer Ordnung,[3]) und oberhalb ihrer Backsteinarchivolten folgt dann eine ungemein reiche, fast

---

1) Strack, Ziegelbauwerke, Sp. 8.

2) Die krönende Hohlkehle enthält Grisaillenmalereien, ebenfalls kriegerische Scenen. Die später eingebrochenen Fenster blieben oben unerwähnt.

3) Sind es noch die ursprünglichen?

überladene Terracottaverkleidung: über doppeltem Friesband[1]) ein durch Pilaster gegliedertes Hauptgeschofs mit dicht stehenden, getheilten Halbkreisfenstern, die sowohl innen wie aufsen von reichen ornamentalen Terracottafriesen umzogen sind und an die gleichfalls reich ornamentirten Wandpfeiler sehr nahe herantreten. Das ist ein merkwürdiger Gegensatz zu der im reinen Stile Bramantesco herrschenden Vorliebe für ruhige, breite Wandflächen, ein Ueberwuchern der decorativen Details. So ist auch von den flach reliefirten Kaisermedaillons[2]) hier ein gar zu ausgedehnter Gebrauch gemacht, denn sie finden sich in den Zwickeln der unteren Arcaden, in dem darauf folgenden Fries und in den Bogen der Hauptfenster.

Diese Neigung zu einer übergrofsen Fülle von Decorationsmotiven in malerischer Pracht ist uns als ein Grundzug des oberitalienischen Geschmackes bereits genugsam bekannt. Derselbe berührt sich hier mit einer auch in der Backsteindecoration Bolognas vertretenen Richtung, bleibt aber trotzdem im Zeichen der lombardischen Renaissance.

Und in diesem steht dann vollends eines der hervorragendsten Werke decorativer Steinplastik, das, in der Frührenaissance zum Schmuck Cremonas geschaffen, jetzt in der Sculpturensammlung des Louvre[3]) zu Paris internationale Berühmtheit erlangte: das Portal des Palastes Stanga.

## Portal des Palazzo Stanga.

Dasselbe stammt nicht etwa von dem gleichnamigen Palast in der Via Palestro Nr. 20, deren Terracotten soeben geschildert wurden, sondern von dem Palazzo S. Secondo in der Via di S. Luca, einem Haus, das dem später „di Castelnuovo" zubenannten Zweig der Familie Stanga gehörte. Mehrere ältere Autoren, sowie neuerdings der mafsgebende Chronist des Geschlechts, conte Ildefonso Stanga,[4]) welcher der Genealogie seiner Familie ein Prachtwerk im Stile Littas widmet, erkennen den Stifter dieses Portales in dem „Gran Cavaliere" Cristoforo Stanga († 1503), einem begünstigten Geschäftsträger des Galeazzo Maria Sforza. Das Haus entstand 1498/99. Eine Familienüberlieferung erzählt, das Portal selbst sei errichtet worden, um die Beilegung eines alten Bruderzwistes zu feiern, und Ildefonso Stanga will denselben in einem Streit zwischen zwei jüngeren Söhnen Cristoforos, Gaspare und Giovanni Clemente, sehen, den der älteste, Marchesino, zu friedlichem Ausgleich brachte. Marchesino Stanga, der bekannte Haus- und Finanzminister und Vertraute des Ludovico Moro, der auch im Unglück treu zu ihm hielt, wird als gebildeter Kunstfreund geschildert. Ein Zeitgenosse vergleicht ihn mit Maecenas. Neben der von Benedetto Giovio gefeierten Villa bei Bellaggio besafs Marchesino in Mailand selbst einen Palast, zu dessen Erweiterung ihm sein Herr am 4. Juni 1493 ein angrenzendes Haus schenkte,[5]) und auf das Portal dieses Mailänder Hauses pflegt man die Marmorlieferung zu beziehen, welche die Dombauverwaltung am 10. Mai 1490 dem „Marchesino de' Stanghi" für das Portal seines Palastes leistete.[6]) Dieser Bau in der lombardischen Hauptstadt aber ging nebst seiner Pforte zu Grunde. Hat der kunstsinnige und vielleicht sogar selbst

---

1) Das untere mit Kaisermedaillons, Ranken und Consolen, das obere wieder mit jener Kampfscene des Monte di Pietà.

2) Diese blieben auf der sonst gleich den beiden anderen Flügeln ganz veränderten Ostseite noch erhalten.

3) Der vielbesprochene Ankauf geschah 1875.

4) Vergl. dessen Veröffentlichung: „La Famiglia Stanga di Cremona. Cenni-Storici. Milano. Tipografia Bernardoni 1895." Die Kenntnifs dieses werthvollen, nicht im Handel befindlichen Werkes, dessen Bedeutung über die einer Genealogie weit hinausgeht, verdanke ich der Güte des Verfassers selbst. Schon der Aufsatz über Cristoforo Stanga (Ramo Stanga di Castelnuovo. Taf. IX u. X) mit seiner so eingehenden Erörterung aller das Portal betreffenden historischen Fragen beweist die musterhafte Gründlichkeit der ganzen Arbeit.

5) Vergl. Ildefonso Stanga, a. a. O. Taf. XI.

6) Vergl. Annali etc. III. 1880. S. 57.

künstlerisch beanlagte Marchesino nicht auch an dem Prachtwerk, das sein Vater in seiner Heimathstadt errichtete, persönlichen Antheil?[1])

Dieses Portal selbst ist seit seiner Uebersiedelung in den Louvre wiederholt so eingehend geschildert worden,[2]) dafs auf eine Beschreibung hier verzichtet werden kann. Nur seine Stellung in der Mailänder Stilgeschichte und vor allem die strittige Frage nach seinem Meister sei hier erörtert. (Taf. VIII.)

Innerhalb seiner Gattung ist es eines der reichsten Portale ganz Italiens.[3]) Wahrhaft fürstlich muthet es an, grofsartiger als alle bisher geschilderten Renaissancepforten.[4]) Der hier aufgebotene figürliche Reichthum geht in der Lombardei auf das Portal der Mediceerbank in Mailand zurück, aber gerade bei diesem Vergleich offenbart sich trotz der Verwandtschaft des Aufbaues so recht die echt oberitalienische Eigenart, freilich innerhalb jenes strengeren, architektonischen Organismus, den das endende Quattrocento solchen Aufgaben gebracht hatte. Die seitlich angeordneten Figuren schweben nicht mehr wie an dem Mailänder Portal frei vor der Fläche, sondern sind in den architektonischen Aufbau gleich Atlanten eingefügt, und auch die Friesreliefs sind streng abgetheilt. Noch bezeichnender aber ist die inhaltliche Wandlung. Der Classicismus ist vollständig zum Sieg gelangt. Antike Heroen und römische Kaiser bestreiten nicht nur, wie an der Colleoni-Capelle, einen Theil des Schmuckes, sondern bilden das Hauptthema. Hercules[5]) und Perseus sind seine Hauptheldeu; ihre grofsen Statuen stehen neben den Säulen unter dem Architrav. Auf Hercules nehmen auch die meisten kleineren Reliefs am Säulensockel und an den Pfeilern Bezug.[6]) Sie schildern, meist nach Plaketten, seine Erziehung, seinen Kampf mit Antäus, mit der lernäischen Hydra, mit dem nemeischen Löwen und den stymphalischen Vögeln; sie zeigen ihn neben der Omphale und den Centauren Nessus mit der Dejanira. Das Tondo mit dem Drachen unterhalb der Herculesstatue dürfte die Hydra darstellen, das Gegenstück unter dem Perseus Pegasus und die Gorgonen. Dazu kommen Medaillons römischer Kaiser in den Zwickeln, und am Fries der Attica Centaurenkämpfe,[7]) ferner

---

1) Zu dieser Annahme neigen auch Mongeri und Ildefonso Stanga; wie dem jedoch sei: keineswegs ist es angängig, an diese doch immerhin unsichere Beziehung dieser Pforte zu den Kunstbestrebungen Marchesinos einen weiteren Schlufs zu knüpfen, und sie dem Christoforo Solari il Gobbo zuzuschreiben, weil dessen Ernennung zum scultore Ducale im October 1495 durch Marchesino Stanga veranlafst wurde. Marchesino starb übrigens schon vor seinem Vater, um 1500. Die oben erwähnte Notiz der Dombauacten auf das im Louvre erhaltene Portal des Cremoneser Palastes zu beziehen (statt auf das verlorene Portal des Mailänder Stanga-Palastes) hindert lediglich der Unterschied der Zeit: 1490 und 1498/99. Marmor vom Mailänder Dom ist — neben dem Carrarischen und dem Botticino von Brescia — auch an dem Cremoneser Portal für alle ornamentalen Theile verwendet. Auch die Nachricht, dafs am 17. Sept. 1488 der Bildhauer Giov. Pietro da Rho von der Dombauhütte eine gröfsere Marmorlieferung für die beiden Stanga erhielt (Caffi), läfst sich aus chronologischen Gründen kaum mit dem Portal verbinden.

2) Vergl. besonders: Mongeri, L'antica porta degli Stanga a Cremona. Arch. Stor. Lomb. II, 1875. Bolletino archeol. S. 88 ff. Gaz. des beaux arts 1876. I. La porte de Crémone au Louvre. S. 313 ff. I. Barbet de Jouy, Notice historique. II. Guitton. Le Monument; Mich. Caffi im Arch. Stor. Lomb. VI, 1879, S. 150 ff.; ferner Ettore Signori, I Monumenti Cremonesi, Milano 1881. Fasc. I.

3) Selbst die Mafsverhältnisse sind ungewöhnlich. Die Gesamthöhe beträgt 7 m, die Breite des Bogens 2,70 m.

4) Von einfacheren Marmorportalen der Frührenaissance besitzt auch Cremona selbst noch einige bezeichnende Beispiele, so die Pforte, welche in der nördlichen Verlängerung der Domfront, dem Querschiff gegenüber, in den Cortile del Torrazzo führt, und ferner das im Pal. del Municipio am Ende der grofsen östlichen Haupttreppe in die Verwaltungsräume geleitende Portal, das durch zwei manierirte, aber echt lombardische Frauenfiguren der „Temperantia" und „Fides" ausgezeichnet ist. Der obere Theil (oberhalb des Pfeilergesimses) mit den Cherubimköpfen in der Archivolte und den Trophäen in den Pfeilern, stammt aus wesentlich späterer Zeit als der untere: an den Postamenten wiederum zwei Herculesreliefs nach Plaketten (Molinier I, S. XXX).

5) Hercules galt als Gründer von Cremona („Cremona Erculea").

6) Vergl. hierfür besonders den erwähnten Aufsatz von G. Guitton, Gaz. des beaux arts. a. a. O. S. 323 ff. Die Plaketten der Herculeskämpfe bei Molinier I, S. XXX.

7) Nach Caradossos Plakette (Molinier Nr. 150, S. 130). Diese Kampfscenen enthalten Motive, denen man in den Terracottareliefs einzelner Cremoneser Höfe wieder begegnet.

„Apollo und Marsyas“,[1]) die Bacchanten mit Tambourin und Flöte,[2]) der nackte Mann, der sein Gewand über den Kopf zieht nach der Plakette („Scène Maritime“) Caradossos,[3]) der Reiterkampf nach der Plakette Meliolis,[4]) eine Amazone nach einer oberitalienischen Plakette,[5]) die antike Siegesgöttin nach der Plakette des Antico,[6]) die Kindergruppe aus der Donatellesken Plakette „Triumph Amors“;[7]) ferner Sirenen, Putten, Engel und oben über den Säulen zwei Kriegerporträts.[8]) Es ist derselbe classische Geist, der in den Terracotten des Hofes im Monte di Pietà herrscht, und auch an Formenfülle wetteifert dieses Marmorwerk mit der gleichzeitigen Thondecoration. Auch nicht das kleinste Plätzchen bleibt ohne figürlichen oder ornamentalen Schmuck, und dadurch geht der Gesamteindruck der kraftvolleren Gegensätze verlustig. Die Durchführung selbst verräth mehrere Hände, unter denen aber, wie schon Guitton hervorhebt, solche von meisterhafter Sicherheit waren. Das bezeugen besonders die beiden grofsen Statuen[9]) und die Reliefs. Trotz jener herben, etwas eckigen Bildung, die an Mantegna erinnert, und trotz der Unterschneidung, sind die Formen breit und sicher modellirt, oft in virtuoser Verkürzung.

Man hat bisher hier meist auf die Hauptvertreter der Renaissanceplastik in Como, auf die Rodari geschlossen,[10]) und in der That kann der Stil dieser Bildwerke, wie noch zu zeigen ist, zu dieser Annahme wohl führen. Allein wir finden diesen Stil nicht nur bei den Rodari in Como; wir finden ihn vielmehr auch an Cremona näher gelegenen Stätten, und zwar an Gebäuden, die mit den Renaissancebauten Cremonas auch sonst die nächste Verwandtschaft zeigen, und daraus läfst sich diesmal glücklicherweise der Hinweis auf eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit ableiten.

---

## Pal. dei Tribunali und degli Scoti in Piacenza.

Die unmittelbarsten stilistischen Gegenstücke zu jenen beiden Bauten Cremonas besitzt, freilich in nur noch ruinenhaftem Zustand, Piacenza in den Palästen dei Tribunali und degli Scoti da S. Nazzaro (jetzt Collegio Morigi). Am wichtigsten wird hier der erstere. Die am besten erhaltene einstöckige Backsteinfront der Nordseite hat rechteckige, im Obergeschofs mit Flachbogen versehene Fenster. An der Ecke des Gebäudes steht noch der dürftige Rest einer lebensgrofsen Frauenstatue aus Terracotta, wohl einer Schildhalterin; der flach gehaltene Terracottafries des Gurtgesimses zeigt Tritonen und Nereiden mit den Medaillons antikisirender Köpfe, und grofse Büsten ähnlicher Art, Römerbildnisse und Charakterköpfe, ragen aus dem Krönungsgebälk heraus. Das ist derselbe Gedankenkreis, der in dem Haupttheil des Ganzen, dem marmornen Portal (Taf. IX) auf der Ostseite, anklingt, denn auch dort beanspruchen die Medaillons römischer Kaiser und antiker Krieger einen hervorragenden Platz in der Decoration, freilich mit Putten und Engeln und mit genrehaften Figuren bunt wechselnd. Der tektonische Organismus des ganzen Portales ist dem des Stanga-Thores nahe verwandt, nur minder reich entfaltet.

---

1) Plakette. Molinier Nr. 6, S. 4.
2) Plaketten. Molinier Nr. 25 u. 26, S. 14.
3) Molinier Nr. 153, S. 106 f.
4) Molinier Nr. 114, S. 77.
5) Molinier Nr. 499, II. S. 87.
6) Molinier Nr. 99, S. 68, Revers der Medaille des Gianfrancesco Gonzaga.
7) Molinier Nr. 78, S. 46.
8) Im Fries eine „Judith“. Molinier, S. XXIX.
9) Deren Mafsstab und Anordnung waren schon am Portal der Mediceer-Bank in Mailand vorgebildet. (Vergl. Bd. I, S. 103, Abb. 60.)
10) Das ist kunstgeschichtlich jedenfalls weit besser begründet, als die traditionelle Zurückführung auf Bramante Sacca aus Cremona, dem auch Brioscos Arca di S. S. Pietro e Marcellino in der Domkrypta irrthümlich zugeschrieben wurde, und dessen Familienname nur aus der Geschichte der Intarsia bekannt ist. (Vergl. besonders: Grasselli, Abecedario Biografico dei Pittori etc. Cremonesi. Milano 1827 und Picenardi, Cremona durante il dominio dei Veneziani. Milano 1866.)

Die Beziehung zwischen beiden Werken mag besser als alle Worte ihre bildliche Gegenüberstellung lehren, auf die stilistische Verwandtschaft im einzelnen aber, sowie auf die Unterschiede soll am Schlufs dieses Capitels zurückgekommen werden, wo diese ganze Stilweise zusammenfassend zu charakterisiren ist. Diese Verwandtschaft mit der Cremoneser Kunst trägt jedoch auch der eine (südliche) der beiden Höfe[1]) deutlich zur Schau, dessen Ruine noch einige treffliche Rundbogenarcaden mit schönen Frührenaissance-Capitälen, feinen Terracotta-Archivolten, Medaillonbüsten und Friesplatten mit echt Bramantesken in Greifen und Männerkörper ausgehenden Ranken zeigt. Diese Platten und Büsten übersetzen das marmorne Friesband des Portales in die Sprache des Backsteins und sind unmittelbar mit der Reihe der unten erörterten Cremoneser Terracotten zu verbinden.

Die Geschichte des Palazzo dei Tribunali ist dank den Bemühungen der Localforschung bekannt.[2]) Der Kern des Baues stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo die Landi hier ihren Familienpalast errichteten. Im Anschlufs an einen Umbau gab der Principe Manfredo Lando 1484 die Decorationsarbeiten in Auftrag, und in diesem Contracte vom 13. October 1484 wird auch der Baumeister genannt: Giovanni Battaggio da Lodi. Als Architekt und Bramanteschüler ist er in die Kunstgeschichte längst eingeführt. An zweien der schönsten Bramantesken Centralbauten der Lombardei, an der Incoronata in seiner Heimathstadt und am Sanctuarium der Madonna bei Crema, war er wesentlich betheiligt. In jenem Contract für die Casa Landi in Piacenza wird er aber auch als Bildner in Stein und Terracotta, als „Scultore ed Stuccatore", bezeichnet und ihm ausdrücklich auch die plastische Decoration des Baues übertragen. Neben ihm ist ein Agostino de Fondutis aufgeführt.

In Giovanni Battaggio da Lodi haben wir also zunächst den Hauptmeister des Marmorportales und der Terracotten des Pal. Landi (dei Tribunali) in Piacenza zu begrüfsen, aber die Reihe analoger Arbeiten, die man ihm auf Grund dieser Thatsache stilkritisch zuweisen darf, ist recht grofs und reicht von Piacenza östlich bis nach Cremona und nördlich bis nach Mailand, vielleicht sogar bis nach Como. Ein zweiter seiner Kunstrichtung angehörender Bau in Piacenza selbst ist zunächst der Palazzo degli Scoti da S. Nazzaro, das heutige Collegio Morigi in der Via S. Antonio, auch dies ein Backsteinbau, dessen Decoration jedoch im wesentlichen in Marmorplastik ausgeführt ist. Sein Haupttheil ist wiederum ein Marmorportal, freilich minder reich, als das des Palazzo dei Tribunali, aber von ähnlichem Aufbau: eine von einem rechteckigen Thor umrahmte Rundbogenarcade mit Pilastern,[3]) in den Zwickeln Porträts des Conte Ettore Scoti und seiner Gattin Cassandra, dazu Wappen und Kaiserköpfe, ferner eine stattliche Volutenkrönung, seitlich von grofsen Sphinxen flankirt und oben durch Delphine abgeschlossen. Diesem Thor entspricht der Marmorfries mit flachreliefirten, aber grofs gehaltenen Delphinen und Seepferden nebst Putten, die in der bekannten Art symmetrisch zwischen Medaillons mit Römerköpfen und Wappenschilden angeordnet sind. Besonders interessant sind ferner zwei an den Ecken des Hauptgeschosses aufgestellte Frauenstatuen, Wappenträgerinnen, wie ihre verstümmelten Genossinnen an der gleichen Stelle des Palazzo dei Tribunali, reizvolle Gestalten, die eine mit fast entblöfstem Busen, beide mit feinen, reich gelockten Köpfen. Das Ornamentale zeigt auch hier überall das Bramanteske Gepräge, dem auch der Arcadenhof im Inneren entspricht.[4])

Mit diesen beiden Palästen von Piacenza innig verwandt ist ferner die Casa Mutignani-Cerisoldi in Battaggios Heimath Lodi[5]) selbst. Dieser einstöckige Bau stammt wohl aus mehreren Perioden, denn seine unregelmäfsig vertheilten Fenster im Hauptgeschofs sind noch spitzbogig und von einem noch „halbgothischen" Rahmen aus gewun-

1) Strack, Backsteinbauten, Taf. 31. Hofansicht.

2) Vergl. A. Bonora, Il Palazzo dei Principi Lando ed altri ricordi d'arte in Piacenza. L'indicatore commerciale di Piacenza. 1889, besonders S. 19ff.

3) Durch die Erhöhung der Strafse z. Th. verschüttet.

4) Auf jeder Seite je sechs Arcaden.

5) Vergl. Paravicini, Taf. 43, Text S. 10. — Max Lohde, Reiseberichte aus Italien, IV. in Zeitschr. f. bild. Kunst. IV. 1869. S. 131, ohne Angabe des Künstlers. — Strack, Ziegelbauwerke, Sp. 8.

CREMONA. PALAZZO STANGA. MARMORPORTAL.

(JETZT IM LOUVRE ZU PARIS.)

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

PIACENZA. PALAZZO DEI TRIBUNALI. MARMORPORTAL.

denen Stäben und einem Rankenfries mit kletternden Putten umschlossen — ähnlich wie am Ospedale Maggiore in Mailand. Das Erdgeschofs mit rechteckigen Fenstern ist nur als Sockel behandelt, aber durch ein verhältnifsmäfsig reiches Portal ausgezeichnet, dessen Fries sich an der Façade als Gurtband unter den Fenstern fortsetzt. An Reichthum kann sich auch diese Pforte mit dem des Palazzo dei Tribunali in Piacenza nicht messen, die Kunstweise aber ist durchaus die gleiche. Auch hier wird das freilich weit schlankere Rundbogenthor von hohen Säulen eingefafst, die auf würfelförmigem, ornamentirtem Sockel über einem Zwischenglied aus hohen Blattkelchen emporsteigen und in der Mitte durch breite, mit Medaillons verzierte Ringe getheilt sind; auch hier in den Bogenzwickeln Medaillons, die wiederum die Porträts des Besitzers und seiner Gattin zeigen, auch hier dann ein Fries von Putten, die Kränze um Profilköpfe und Wappenschilde halten, durch Gruppen spielender Genossen getrennt! Der Fries setzt das Kranzmotiv fort, wobei aber die Putten durch die bekannten, auf ihren Rücken Nereiden tragenden Tritonen ersetzt sind.[1]) Die stilistische Verwandtschaft mit dem Portal der Casa dei Tribunali offenbart sich Zug um Zug, im Ganzen wie im Einzelnen. Man beachte beispielsweise die Art, wie sich die Gewänder scharf, als seien sie genäfst, an die Körperformen anlegen.

Auch hier handelt es sich um Terracotten, aber es fehlen deren sonst bedeutendste Vertreter: jene grofsen Büsten von meist römischen Charakterköpfen, die den Pal. dei Tribunali in Piacenza und die Front des Monte di Pietà in Cremona zieren. Diese finden sich dagegen an dem wiederum durch seine bauliche Gestaltung und seine übrige Decoration der gleichen Stilgruppe zuzuweisenden ehemaligen Palazzo Greppi in der Via Mari Nr. 11 zu Reggio, dem jetzigen Asilo Infantile, in unmittelbarer Nähe des Hospitales. An der zweistöckigen Westfaçade dieses jetzt nur schlichte, rechteckige Fenster zeigenden Palastes, den ein kräftig gezeichnetes Backsteingesims krönt, sind im Fries zehn (an der Nordseite noch drei) jener überlebensgrofsen Vollbüsten (Abb. 63) mehr oder minder gut erhalten, die in jeder Hinsicht den bisher erwähnten analogen Terracotta-Arbeiten Cremonas und Piacenzas, sowie der Front des Ospedale Maggiore in Mailand gleichen und daher ebenfalls wohl auf Modelle Battaggios oder Fondutis zurückgehen dürften. Der obere Fries zeigt hier noch reiche, grau in grau gemalte Grottesken auf gelbem Fond.

Abb. 63. Terracottabüste am Pal. Greppi in Reggio.

Damit sei die Reihe dieser unter sich stilistisch so eng verbundenen Bauten und Decorationsstücke Cremonas, Piacenzas, Lodis und Reggios vorerst geschlossen. Es ist wohl nicht zu kühn, wenn wir sie sämtlich mit Battaggio da Lodi verbinden, dem bei den Terracottamodellen besonders Agostino de Fondutis zur Seite gestanden haben mag. Dann aber fällt auch auf die geschilderten Profanbauten Bramantesker Art in Mailand selbst ein Streiflicht persönlicher Kunst. Fast alle typischen Kennzeichen dieser Paläste fanden wir auch in der etwa gleichzeitigen Mailänder Profanarchitektur. Die Backsteinfront der Casa Fontana-Silvestri gehört stilkritisch ganz unmittelbar in diesen Zusammenhang. Vor allem aber besteht zwischen der im Mailänder Stile Bramantesco verwertheten Terracottadecoration und derjenigen der genannten Paläste, die sämtlich aus einer Cremoneser Werkstatt stammen, eine bis zur Identität führende Verwandtschaft. Diese Arbeiten steigen von mehr ornamentaler Gattung zu Bildwerken selbständigen Kunstwerthes auf, welche in den letzten Jahren berechtigterweise auch die Aufmerksamkeit der Sammler

1) Abb. bei Lohde, a. a. O. S. 131.

und Museumsvorstände auf sich gelenkt haben. Selbst aus den nach Motiv und Zweck unbedeutenderen Stücken spricht ein oft erstaunliches Können und ein grofser decorativer Tact. So verlohnt es sich wohl, diesen Arbeiten eine nähere Erörterung zu widmen, wobei auch die bisher unerwähnten, besonders in Cremona selbst verbreiteten Fragmente berücksichtigt werden sollen.

## Cremoneser Terracotten.

### Reliefs.

Schon im Mittelalter scheint Cremona nicht nur die eigenen, sondern auch auswärtige Gebäude mit seinen Terracotten versorgt zu haben. Ein Hauptmuster wurde schon geschildert: die in Weinranken kletternden und die gröfseren, Guirlanden tragenden Putten, die auch im Claustrinum der Certosa bei Pavia verwendet sind. Gelegentlich begnügte sich auch noch der Renaissancegeschmack mit solchem Rankenwerk, das nun freilich besonders fein behandelt und zart reliefirt wird,[1]) oder mit dem bekannten Motiv der zwischen Cherubimköpfen gespannten Guirlanden.[2]) Im allgemeinen aber herrscht am Ende des Quattrocento auch in diesen Terracotten die reine Renaissance-Ornamentik des Stile Bramantesco und ein durchaus classischer Gedankenkreis: Greifen, Drachen, Centauren, Tritonen und Meerwesen aller Art, in symmetrischem Wechsel mit ornamentalen Gebilden oder mit Medaillons, aber auch ganze Scenen, Bacchantengruppen, Kampf- und Triumphdarstellungen, dazu dann als selbständiger Friesschmuck Römerköpfe grofsen Mafsstabes, wie wir sie schon in Mailand kennen lernten.[3])

1) Ein gutes Beispiel dafür am Hause Via Porta Mosa Nr. 8, wo die Weinranken mit Rosetten, fliegenden Bändern und gewundenem Stabglied verbunden sind.

2) So an der Ostseite des kleineren Hofes des Ospedale Maggiore.

3) Die am häufigsten verwertheten Typen der Relieffriese sind folgende:

I. Je zwei einander zugewandte Greifen, meist zu Seiten einer Vase.
[Casa Cremonini, Via Amati Nr. 5; Palazzo della Dogana. Casa Bazzi, Corso Porta Romana Nr. 26 und bei Chiodelli.] Dieses Motiv findet sich auch aufserhalb Cremonas, beispielsweise im Südhofe des Palazzo dei Tribunali in Piacenza.

II. Je zwei einander zugewandte Sirenen, deren Rankenschwänze in Füllhörner ausgehen und eine von Vögelchen begleitete Vase flankiren. Zwischen den Sirenen selbst Medaillonköpfe.
[Von der Casa Asselli, Piazza S. Vittore Nr. 37, jetzt im Museo des Castelles in Mailand.][1])

III. Je zwei einander zugewandte Drachen mit Frauenköpfen auf dem Schuppenhals.
[Aus Casa Rivara, Piazza Pescheria. Stücke u. a. im Museo Civico und bei Chiodelli in Cremona, im Museo Archeologico in Mailand, im Königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.]

IV. Kämpfende Tritonen, auf deren Rücken Najaden sitzen, nach dem Stiche Mantegnas.
Cremona: Casa Morandi, Via Palestro Nr. 12; Aufsenfries. Alles übrige dort modern.
Lodi: Monte di Pietà. Fries der Hauptfront. — Casa Modigiani-Varesi, dort und auch sonst mit Kränze haltenden Tritonen wechselnd.
Bologna: von dem Hause Via Borgo S. Pietro Nr. 123, jetzt im Museo Civico.[2])
Ravenna: Museo.
Dasselbe Motiv auch in der Marmorplastik, an den Säulenschäften des ersten Altars im rechten Seitenschiff von S. Francesco in Brescia.

V. Zug des Neptun, dessen Wagen blasende Tritonen voranziehen und andere Tritonen mit Nereiden folgen.
Cremona: Haus in Via Asselli Nr. 37, und in Via Bobolotti Nr. 4. Ein von dem Palazzo Trecchi stammendes Friesstück jetzt im Museo Archeologico in Mailand.[3])

VI. Meercentauren von einer nackten Frau gezügelt, dazu Kaisermedaillons.
Cremona: Haus Piazza S. Vittore Nr. 37. Haus Via Mosa Nr. 5, wo statt der Medaillons zuweilen ein betender Engel.

VII. Gröfsere Bacchantenscene; rechts Bacchus auf einem mit Centauren bespannten Wagen, links eine nackte Frau, im Begriff, den Rücken eines Centauren zu besteigen.
Cremona: Monte di Pietà. Fries im Hof.
Piacenza: Pal. dei Tribunali.

1) Beschreibung und Abbildung im Bollettino, a. a. O. S. 39 f.

2) Vergl. A. Rubbiani, Una composizione del Mantegna, terra cotta del sec. XV. Arch. Stor. dell'Arte, Serie II. Anno I. 1895. S. 230.

3) Abbildung und Beschreibung im Bollettino, a. a. O. S. 35 f.

Alle diese Darstellungen antikisiren im Sinne der Frührenaissance. Ihre Muster sind Antiken, wie die beiden römischen Sarkophagreliefs mit Tritonen und Nereiden im ersten Corridor der Uffizien zu Florenz.[1]) Das Mittelglied zwischen den classischen Vorbildern und dieser Terracotta-Variation bilden Kupferstiche. Vor allem hat hier Mantegna eingewirkt, wie sich das wenigstens für den „Centaurenkampf" unmittelbar nachweisen läfst. Viele Figuren aber sind wohl auch hinzucomponirt, frei erfunden. Auf Grund des classischen Inhaltes allein darf man diese Terracotten nicht als eine selbständige Denkmälergruppe betrachten, denn dieselben Motive finden sich auch in der Hausteinplastik, sogar in Cremona selbst.[2]) Selbständig aber sind diese Arbeiten in ihrer Stilistik. Fast alle sind flott, gewissermafsen skizzenhaft modellirt, in breiten, malerisch wirkenden Formen.[3]) Für die Flüchtigkeit in der Wiedergabe des Nackten sowohl wie der Gewandung entschädigt die Frische, die diesen Terracotten etwas vom Reiz erster Entwürfe giebt, und dem leistete gerade das Material Vorschub. Dennoch sei besonders betont, dafs die meisten reifen Terracotten der Certosa bei Pavia diesen Zug nicht besitzen.

## Medaillons und Büsten.

Die nächste Ergänzung finden diese Reliefs in jenen mit ihnen meist auch räumlich eng verbundenen, etwa lebensgrofsen Medaillonköpfen und überlebensgrofsen Büsten männlicher Charakterköpfe, die wiederum meist auf Antiken zurückgehen. Auch sie sind dem Motiv nach Allgemeingut der Zeit. Fort und fort begegneten wir ihnen bei unseren Studien, am häufigsten in der Marmorbildnerei, aber auch schon oft unter den Terracotten, vor allem am Ospedale Maggiore, an der Mediceerbank, in der Sacristei von S. Satiro, am Chor von S. Maria delle Grazie, ferner an Omodeos Colleoni-Capelle. Nun bieten die erwähnten Arbeiten Cremoneser Herkunft auch hier eine nähere stilkritische Bestimmung. Die reifsten Büsten an der Hauptfront des Ospedale Maggiore theilen mit denen des jetzigen Asile Infantile in der Via Mari zu Reggio[4]) (Abb. 63) nicht nur die Vorzüge, die skizzenhafte, so wirksame Behandlung voll Kraft und Energie, sondern auch den Mangel, dafs ihr gleichsam eingesunkener Brustkasten und ihr Hals sich aus dem Medaillongrund nicht genügend loslösen. Bei den Büsten des Palazzo dei Tribunali zu Piacenza[5]) aber, die ganz sicher aus der gleichen Cremoneser Werkstatt stammen, wie die des Monte di Pietà zu Cremona selbst, ist diesem besonders in der Fernwirkung merklichen Schaden geschickt abgeholfen: dort ruhen diese prächtigen, wuchtig und grofszügig modellirten Charakterköpfe[6]) auf langem, zuweilen selbst schon etwas „ausgerecktem" Hals. Die

---

VIII. Gröfsere Kampf- und Triumphscenen. Eine der Formen zeigt einen Kampf zwischen fast nackten Männern zu Fufs und zu Rofs, von denen einer ein am Boden knieendes nacktes Weib bedroht, die zweite Platte einen Mann auf einem Streitwagen, dem ein Reiter voraussprengt; unter dem Rofs ein zu Boden gesunkener Gegner (Plakettenmotiv). Die dritte Platte enthält eine Schaar Beute tragender Männer, denen eine Frau mit einem Kinde voranschreitet (Fragmente davon im Museo Civico in Cremona). Dazu ferner eine Triumphscene: der Triumphator auf einem von Reitern geleiteten Wagen, dem Männer und Frauen entgegengehen.

Cremona: Monte di Pietà. Fries im Hofe.

„ Casa Stanga. Via Palestro Nr. 20. Fries im Hofe. [Hier zwischen den Kampfreliefs als Trennungsstück eine Platte mit einer Darstellung der Judith.]

Cremona: Haus Via Porta Mosa Nr. 5. [Nur Triumphscene.]

1) Samml. antiker Bildwerke Nr. 78 und 84.

2) So besitzt beispielsweise das Museo Civico ein aus dem Palazzo Vidoni-Raimondi stammendes Relief aus Pietra Tenera, das ebenfalls jenen Zug Neptuns (Gruppe V) darstellt.

3) Eine Ausnahme macht im Grunde nur das Drachenmotiv [Gruppe III], welches ziemlich scharfe Formen zeigt.

4) Zwei auf der Nordost-, drei auf der Nordseite erhalten.

5) An der westlichen Hauptfront noch zehn, an der östlichen noch drei erhalten, aber meist recht zerstört (vergl. oben). Der Medaillonrahmen zeigt einen kräftigen Eierstab. Der Fond ist grün gefärbt.

6) In Cremona die schönsten: der behelmte Jüngling und der von reichem Haar umrahmte Frauenkopf.

gleiche äufserliche Eigenthümlichkeit zeigen die aus dem Palazzo Trecchi stammenden, jetzt im Museo Archeologico zu Mailand befindlichen acht grofsen Büsten,[1]) — neben den stark antikisirenden Köpfen (wie die des Nero und Trajan) einmal auch ein jugendliches Frauenantlitz — und diese gestatten, die effectvolle Sicherheit in der Formenbehandlung hier aus gröfster Nähe zu würdigen. Carotti nennt schon in Verbindung mit diesen Köpfen auch den Künstlernamen Omodeos, indem er auf den oben erwähnten Terracottakopf vom Tambour der Colleoni-Capelle (jetzt im Museo des Istituto tecnico in Bergamo) und im gleichen Zusammenhang auf die prächtigen Profilköpfe am Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand hinweist.[2]) Die Verwandtschaft aller dieser Arbeiten mit der Kunst Omodeos ist zweifellos, allein die beglaubigte Nachricht, dafs die analogen Köpfe des Palazzo dei Tribunali in Piacenza von Giovanni Battaggio da Lodi und Agostino de Fondutis herrühren, läfst auch für die Terracottareliefs am Chor von S. Maria delle Grazie mindestens auf den Antheil der gleichen Künstler schliefsen.[3]) Agostino Fonduti da Crema arbeitete noch 1502 die Apostelstatuen für den Tambour von S. M. presso S. Celso.[4])

Neben jenen dreizehn Terracottaköpfen erwarb das Museo Archeologico in Mailand noch drei andere Colossalbüsten eines älteren, unbärtigen Mannes, eines bärtigen und eines behelmten Jünglings, die sich an Kunstwerth über die zuletzt behandelte Sondergruppe erheben, und den Stil der Terracottabüsten vom Greppi-Palast in Reggio auf seiner Höhe zeigen. Wahrscheinlich stammen sie von der ehemaligen Casa dei Medici in Via Terraggio.[5]) Hier handelt es sich nicht um Abwandlungen von Römerporträts, sondern um frei geschaffene Charaktertypen, bei denen die sprühende Lebendigkeit des Ausdruckes mit minder derber Formenbehandlung als in jener anderen Gruppe verbunden ist, und von hier aus wird in der That auch der Büstenschmuck der Sacristei bei S. Satiro kunstgeschichtlich verständlich, selbst wenn man dabei keinen bestimmten Künstlernamen gelten lassen will.

## Battaggio da Lodi als Bildner. Porta Stanga.

Solche Zurückhaltung mag jetzt um so eher berechtigt erscheinen, je gröfser die Zahl der Künstlerpersönlichkeiten wird, die nachweislich neben den bisher allein bekannten Meistern ersten Ranges in ganz ähnlicher Art arbeiteten, und dazu gehört hier neben Giov. Omodeo, den Mantegazza und den Rodari zweifellos Giovanni Battaggio aus Lodi.[6]) Auch dort tritt er bei der „Incoronata" nicht nur als Architekt auf, sondern liefert auch die Terracotten („ornamenta ad stampum") und Steinsculpturen („figurae quae manualiter fiunt"). Als Kirchenbaumeister hatte er weder in Lodi noch in Cremona Glück: bei beiden Bauten mufste er, wie es scheint, persönlichen Intriguen zu Gunsten anderer weichen, die das von ihm nur Begonnene zu Ende führten. Ein Zeitgenosse nennt ihn aber trotzdem einen „Principe degli Architetti", und 1490 wurde er von Ludovico Moro gelegentlich der Tiburium-Frage für die Leitung des Dombaues in Mailand vorgeschlagen.[7]) In Mailand soll er ferner unter Bramante an S. Satiro gearbeitet haben und an der Terracottadecoration des Ospedale Maggiore betheiligt gewesen sein. Dies wäre ein neuer Beweis dafür, dafs

1) Abbildung und Beschreibung Bollettino, a. a. O. S. 36 f.; zwei kleinere Kaiserköpfe und drei ebenfalls überlebensgrofse Büsten anderen, späteren Stiles.

2) Vergl. S. 32, Anm. 1 und S. 73.

3) Sollte etwa der Name „Sfondrati", den man dem einen Meister der Terracottaköpfe vom Chor von S. Satiro giebt, statt „Fondutis" verlesen sein?

4) Vergl. Calvi II, S. 184. Mongeri S. 227.

5) Vergl. Bollettino, a. a. O. S. 40 ff., mit guten Abbildungen und liebevoller Charakteristik. Ferner: Reminiscenze etc. III, S. 57 ff. Vergl. auch Bd. I, Abb. 62 (S. 106).

6) Das Folgende z. Th. auf Grund der Notizen des abate Timolani, Bibliothekars von Lodi, die Bonora a. a. O. anführt. Als Lehrmeister Battaggios gelten dort die Lupi von Lodi.

7) Vergl. Annali etc. III, S. 61, Anm.

jene grofsen Terracottabüsten in der That von seiner Hand stammen. Nur für die bedeutendsten der ganzen Reihe, für die der Sacristei von S. Satiro, reicht die stilkritische Verwandtschaft zu solcher Annahme nicht aus, und ebensowenig für die Puttenfriese, deren Motive freilich am Portal in Piacenza fast genau wiederkehren — am Säulensockel und im Hauptfries —, deren Formenbehandlung aber der dortigen an Frische und Grofszügigkeit doch wesentlich überlegen ist. — Und noch ein anderes Bedenken darf in diesem Zusammenhang nicht unterdrückt werden: jener Hauptvorzug der Sacristeidecoration, der sich in deren streng organischer Vertheilung, in jenem wahrhaft mustergültigen Verhältnifs der Schmuckform zur Kernform zeigt, geht dem Landi-Portal Battaggios ab. Allerdings ist die Vertheilung des Bildschmuckes und Ornamentes im ganzen auch hier dem tektonischen Organismus gut angepafst, aber eine solche Häufung der Glieder und Schmuckformen kennt der reine Stile Bramantesco nicht. An den Hauptstücken der lombardischen Frührenaissance selbst dagegen werden wir ihr wieder begegnen, vor allem an den Portalen und Tabernakeln der Rodari, am Dom von Como und an Omodeos Fenstern der Certosa bei Pavia. Das Portal der Casa Mutigiani-Cerisoldi in Lodi ist viel einfacher gehalten, auch dort aber jene Candelabersäulen, die Ringbänder und die frei vor die Schäfte gestellten Figürchen!

Weitaus das reichste, freilich auch das beste Werk der Gattung bleibt die Porta Stanga. Gerade das, was sie als echt lombardische Arbeit kennzeichnet, weist auf einen Zusammenhang mit der Kunst der Rodari am Dom zu Como hin. An dessen Nordportal und an den Tabernakeln der Plinius-Denkmäler finden sich die gleichen aus Vasentheilen so schwerfällig aufgebauten Candelabersäulen, in analoger malerischer Anordnung vertheilte Pilasterfüllungen, und auch nah verwandte Einzelmotive. Die bisherige Annahme, auch das Portal der Casa Stanga sei eine Arbeit der Rodari, entbehrt also keineswegs der Berechtigung. Allein alles das, was ihr diese bringt, gilt auch ebenso für alle den Rodari stilistisch nahe stehenden Meister. Würde doch die Marmorpforte des Palazzo dei Tribunali in Piacenza auf Grund der Stilkritik allein mit demselben, ja vielleicht noch mit gröfserem Rechte den Rodari zuzuschreiben sein, wie die „Porta Stanga"! Nun wissen wir aber, dafs der Meister des Werkes in Piacenza Battaggio da Lodi ist, und die Porta Stanga erscheint nur als eine reichere, künstlerisch sorgfältigere, vor allem im Detail wesentlich vervollkommnete Schöpfung verwandten Stiles. Wir finden an ihr ferner sehr ähnliche Putten und Engel, Medaillonköpfe und Ranken, ähnliche decorativ benutzte Act- und Genrefiguren. Die überaus reich bewegten drei Kampfreliefs in ihrem oberen Fries erinnern stark an jene Kampf-, Triumph- und Bacchanten-Scenen in Terracotta im Hof des Palazzo Stanga, am Monte di Pietà und an den übrigen genannten Profanbauten Cremonas. Mit aller bei stilkritischen Zuweisungen solcher Art überhaupt möglichen Wahrscheinlichkeit wird man also auch die Porta Stanga mit dem Namen des Battaggio verbinden dürfen. Hat er dies Portal 1498/99 noch selbst entworfen?[1]) Die Reife des Werkes gegenüber der 1484 entstandenen Pforte des Pal. Tribunali in Piacenza könnte es befürworten, allein wir kennen Battaggios Todesjahr nicht. Die Ausführung verräth viele Hände. Besonders mögen Agostino de Fondutis und Giov. Pietro da Rho daran betheiligt sein; oft herrscht eine Stilistik, die man vor allem in Brescia bei Antonio della Porta und Gaspaze da Cairano wiederfindet. Die gemeinsame Grundlage erschwert eben auch hier jedes stilkritische Urtheil, jedenfalls aber ist Giov. Battaggio ein Hauptvertreter jener Plastik, die den Bauten des Stile Bramantesco die bildliche Decoration schuf. Nur der Fries und die Medaillons der Sacristei von S. Satiro und vollends dann die herrliche Gruppe der Beweinung Christi in der ehemaligen Ansberto-Capelle ragen an Kunstwerth erheblich über das muthmafsliche Können auch dieses Meisters hinaus. Da mufs denn trotz aller Bedenken vorerst doch der überlieferte Name Caradossos Geltung behalten.

* * *

1) Nahe Beziehungen zwischen den Stanga in Cremona und den Landi in Piacenza beweist die Vermählung des Alessandro Landi mit einer Tochter Sara des Cristoforo Stanga 1496.

## Battaggio da Lodi und Omodeo. Pal. Bottigella in Pavia. Cremoneser Backstein-Renaissance.

Dafs der Stil Battaggios so nahe Beziehungen zu dem anderer lombardischer Meister aufweist, ist leicht begreiflich. Battaggios Hauptwirksamkeit scheint in die Zeit von 1480 bis 1490 zu fallen, schon seit der Mitte der sechziger Jahre aber waren die Mantegazza und Omodeo thätig. Des letzteren Colleoni-Capelle in Bergamo enthält manche der Porta des Palazzo Tribunale nah verwandte Motive: nicht nur in jenen Gruppen der spielenden und musicirenden Puttenkinder, sondern auch Einzelfiguren, wie die in Vorderansicht verkürzte Gestalt eines im Rankenwerk Kletternden, welche an der linken Portalsäule angebracht ist. Der Typus der lockigen Mädchenengel und der Putten in ihren überkurzen Hemdchen, die zeitgenössisch gekleideten Genrefiguren an den Innenpfeilern, die Cherubimköpfchen, der Bogenschlufsstein mit dem Putto — das Alles konnte in den früheren Arbeiten Omodeos Vorbilder finden. Vor allem aber sind die grofsen Statuen der gewappneten Schildhalter den sitzenden antiken „Helden" des Colleoni-Denkmales auch stilistisch so unmittelbar verwandt, dafs man auf die gleiche Hand schliefsen möchte. Beiden Sculpturgruppen sind aber auch die innigsten stilistischen Beziehungen zu den beiden Plinius-Statuen an der Front des Domes von Como gemeinsam. So darf man muthmafsen, Giovanni Battaggio habe in Bergamo unter Omodeo und in Como neben den Rodari gearbeitet. Omodeo selbst schuf dann, wie wir noch sehen werden, 1482 und 1484 für Cremona eine ganze Reihe von Sculpturen, in denen genau der gleiche Stil herrscht, wie am Portal zu Piacenza: wiederum ein Glied in jener Schlufsfolgerung, die Giovanni Battaggio als einen etwas jüngeren Genossen Omodeos erscheinen läfst.

Auf den gleichen persönlichen Zusammenhang weist aber ferner noch ein anderes, bisher unerwähntes Hauptdenkmal des Stile Bramantesco im lombardischen Profanbau hin, ebenfalls ein Backsteinpalast, und zwar einer der bedeutendsten, die uns aus dieser Gruppe überhaupt erhalten sind: der Palazzo Carminali-Bottigella[1]) (jetzt Vico) am Corso Cavour in Pavia (Abb. 64).

Wohl bei keinem anderen lombardischen Profanbau dieser Zeit mag der Name Bramantes sich so unmittelbar auf die Lippen drängen, wie hier. In unverletztem Zustande mufs diese baulich mit den gröfsten Mafsstäben arbeitende und doch einstöckige Front, die unten durch Pilaster, oben durch Candelaberpfeiler in Flächen von enormer Breite gegliedert ist, und unten rechteckige, oben im Halbkreis geschlossene grofse Fenster zeigt, einen wahrhaft prächtigen Eindruck gemacht haben. Schöner als hier ist die ganze mit Lucianos Façaden des Palastes von Urbino beginnende Bauweise in der Lombardei überhaupt nicht vertreten. Dazu aber kommt wiederum der zierliche Terracottaschmuck, der jedoch den baulichen Organismus hier nicht überwuchert, sondern sich ihm bescheiden fügt. Er betont lediglich die naturgemäfs gegebenen Haupttheile, krönt die rechteckigen Fenster mit anmuthigen Doppelranken, füllt den Fries des breiten Gurtbandes und liefert die Candelabertheilung des piano nobile. Er ist dabei kräftiger, gleichsam saftiger gehalten, als die Profilirungen.

Die Bauweise ist die Bramantes. Stilistisch könnte dieser Palast ihm mit gleichem Recht zugehören, wie die Canepanova-Kirche. Selbst die ornamentalen Details würden dies befürworten. Zeigen doch die Pilaster unter ihren so fein gezeichneten Capitälen an den Ecken sogar das Bramanteske „Friesband"! Mit gleicher Wahrscheinlichkeit kann man allerdings auch auf den in und bei Pavia beschäftigten Omodeo schliefsen, und dafür spräche unter anderem die malerische Bekrönung der Erdgeschofsfenster mit symmetrischen, geistvoll in Halbfiguren übergeleiteten Ranken, die aus mächtigen Stierschädeln herauswachsen,

---

1) Vergl. G. Voghera, Monumenti Pavesi. Pavia 1825. Fasc. I. tom IV e V. P. Moiraghi, L'architettura civile in Pavia. II. Il palazzo Carminali-Bottigella in „Memorie e Documenti per la storia di Pavia e suo Principato." I. Fasc. III—IV. Febr.—Apr, 1895. S. 131 ff., wo der Palast dem Omodeo zugetheilt, Battaggio aber nicht genannt ist. Im Inneren stammt so gut wie nichts mehr aus der Frührenaissance.

sowie der ähnliche Rankenfries am Gurtgesims: beides Motive, die sich an den von Omodeo entworfenen Theilen der Certosafront nachweisen lassen. In Verbindung mit den obigen Erörterungen gewänne diese Annahme noch gröfsere Kraft, wenn die plastische Terracotta-decoration in der That von Giovanni Battaggio da Lodi stammte, der dann auch hier neben Omodeo gearbeitet hätte.[1])

In Pavia ist ferner an dem schönen, leider nur theilweise erhaltenen Hof des der Carmine-Kirche gegenüberliegenden Palastes, von dem Gruner (Pl. 39) eine farbige Auf-

Abb. 64. Pavia. Pal. Bottigella.

nahme bringt, die Bramanteske Hallenarchitektur gut vertreten, und die schon zur Hochrenaissance einlenkende Behandlung der Portale tritt uns dort, freilich schon mit vergröberten Details, am Palazzo Del Maino (Via Mentana Nr. 4, jetzt Irrenhaus) entgegen.

1) Mit diesem Künstlernamen soll hier freilich vor allem die stilistische Analogie zwischen den Terracotten des Palazzo Bottigella und der Marmorornamentik des Stanga-Portales aus Cremona hervorgehoben werden. Diese aber springt unmittelbar in die Augen! Man vergleiche die Candelabertypen, die bei beiden Werken Zug um Zug identisch sind, die Ranken, die Römerköpfe! Selbst das Stierschädelmotiv der Bottigella-Fenster kehrt an der Candelabersäule des Stanga-Portales wieder.

Der Gesamttypus erinnert an das Portal von S. Maria delle Grazie in Mailand, während die Säulen ähnlich gestaltet sind, wie in der Vorhalle von Abbiategrasso.[1])

Ob die Terracotten des Palazzo Bottigella in Pavia selbst oder in Cremona hergestellt wurden, läfst sich nicht entscheiden.[2]) Geschichtlich kann dieser prächtige Paveser Palast jedenfalls ein Bindeglied zwischen den Mailänder und Cremoneser Palasttypen des Stile Bramantesco abgeben, denn er steht zwischen der mehr architektonischen Haltung der Mailänder Façaden und den mit decorativer Plastik überladenen Fronten Cremonas in glücklichster Art mitten inne. Aber auch in Cremona selbst hat sich die vorzügliche Ziegelindustrie gelegentlich in den Dienst der rein architektonischen Formensprache des „Stile Bramantesco" begeben. Ein Gegenstück zu der Hausteinfront der Casa Raimondi bietet dort in Backstein die Façade des Palazzo Conti (Via Bertesi Nr. 8), wo sogar dieselben jonischen Pilasterpaare in beiden Geschossen wiederkehren; einen vorzüglichen Backsteinhof dieser Art hat das Kloster der Umiliati, jetzt „Casa del Prete" bei S. Abondio, und auch der Bramanteske Centralbau ist zu Cremona in dem fast ganz aus Ziegeln errichteten doppelstöckigen Oratorio del Cristo risorto[3]) (1503) neben S. Luca vertreten.

Die Cremoneser Terracottakunst aber blüht bis tief ins XVI. Jahrhundert. Besitzt doch das Museo Civico eine aus der Kirche S. Domenico stammende grofse Säule nebst Gebälk in classischen Hochrenaissanceformen — ganz aus Terracotta!

* * *

Eine Denkmälerinventarisation würde die Reihe dieser Bramantesken Profanbauten noch sehr beträchtlich vermehren, zumal, wenn sie dabei auch die Landsitze aufserhalb der städtischen Gemeinwesen in ihr Bereich zöge. Für die Zwecke unserer Studien, die doch nur auf typische Beispiele beschränkt bleiben, können die erwähnten Bauten genügen. Oestlich von Mailand machen sich, wie gesagt, die venezianischen Einflüsse stärker geltend.[4]) Die wichtigste östliche Hauptgruppe aber, die der Paläste von Brescia, schliefst sich eng an die dortige Hauptschöpfung der ganzen Brescianer Frührenaissance, den Palazzo Comunale, an und findet ihre Erörterung am besten erst in dem diesem gewidmeten Capitel.

* * *

## Castelle und Villen.

Eine Sonderstellung gebührt natürlich den fürstlichen Castellen, vor allem denen von Mailand und Pavia. Sie haben bereits die ausführlichsten Monographien[5]) gefunden, auf die hier zu verweisen ist. Halb Festung, halb Residenz und Lusthaus, das Ergebnifs dauernder Umformungen, die bald mehr diesem, bald mehr jenem Zwecke dienen, und die Stilweisen der verschiedenen Perioden nur äufserlich zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, ist besonders das grofse Castell bei Porta Giovia in Mailand mehr bezeichnend für die Eigenart der politischen Stellung und Lebensweise der Mailänder Machthaber, als für die Mailänder Kunst im Sinne unserer Studien. Vollends die späteren Schick-

1) Der reife Hof der Casa Langosco-Orlandi stammt von Magister Jachobus de Grogno (Moiraghi, a. a. O. S. 134). Erwähnt sei auch die bei Gruner (Pl. 42) abgebildete Bramanteske Front des Ospedale und der Renaissancepalast Ciniselli.

2) Bei Brambilla sind sie auffallenderweise überhaupt nicht erwähnt; ebensowenig bei Lohse.

3) Vergl. Strack, Ziegelbauwerke Taf. 36 Fig. 1. Restaurirt von Viscoli.

4) Ueber den hervorragendsten unter den Frührenaissancepalästen Bergamos, den Palast Fogaccia, eine durchaus persönliche Schöpfung, auf deren Eigenart schon das ornamentirte Hauptfenster hinweist, vergl. Paravicini, a. a. O. S. 11, Taf. 48 und 49.

5) L. Beltrami, Il castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza. 1368 bis 1535. Milano 1894. und: Guida storica del castello di Milano 1368—1894. Magenta, I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia etc. Pavia 1883. Müller-Eberswalde, Beiträge zur Kenntnifs des Lionardo da Vinci. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. XVIII ff. passim. Ueber Leonardos architektonische Skizzen für das Castell und für das seltsame Bad im Garten der Herzogin, vergl. Beltrami, a. a. O. S. 364 ff. u. S. 477.

sale wurden der weltberühmten Stätte so verhängnifsvoll, dafs heute trotz der mit erstaunlichem Spürsinn wiederaufgedeckten Einzelarbeiten und der vortrefflichen Restaurirung vom ehemaligen Glanz des Ganzen meist doch nur Rückschlüsse eine Vorstellung gewähren. Was erhalten blieb, läfst hier allerdings den gröfsten Mafsstab zu. Die Säle und Hallen der „Rochetta“ und besonders der „Corte Ducale“, bald mit flachen Soffiten, bald gewölbt, sind von wahrhaft königlichen Abmessungen, und grofszügig ist auch ihr malerischer Schmuck an Wand und Decke.

Nach aufsen trotzig-wehrhaft, obgleich ja schon Francesco Sforza den Schein der Zwingburg hier gern meiden wollte, entfaltet sich innen wenigstens an einzelnen Stellen, selbst an den Hoffronten, mehr und mehr die anmuthige Feinheit der oberitalienischen Frührenaissance. Backsteinkunst und Terracottabildnerei, verbunden mit dem malerischen Gegensatz ihres Roth zu den weifsen, durch ornamentale Graffiti belebten Theilflächen, bestimmen den Gesamteindruck der Hofwände, die an der Corte Ducale mit der geschlossenen Masse der unteren Mauer und dem Laufgang und Zinnenkranz oben den wehrhaften Charakter ebenso ausgeprägt tragen, wie an der Rocchetta, wo das Erdgeschofs jedoch auf drei Seiten in Arcaden aufgelöst ist. Allein im ganzen herrscht hier überall noch der mittelalterliche oder der noch gothisirende Charakter des Uebergangsstiles vor, und der zur Renaissance führende Weg läfst sich unmittelbar nur an den drei Seiten der Rocchetta-Arcaden selbst abschreiten. Die schwerfälligen Verhältnisse sind freilich auch ihnen gemeinsam, aber die Säulencapitäle und Gewölbeconsolen, die auf der Nordostseite noch Nachklänge an den mittelalterlichen Geschmack enthalten, werden auf der Südostseite bereits graziöser, um dann an der Südwestseite völlig in die Art des Stile Bramantesco überzugehen. Es ist dies der erst 1495 in Angriff genommene Theil.[1]) Die Aehnlichkeit der Capitäle[2]) mit denen der Canonica bei S. Ambrogio ist augenfällig. Schon früher wurde hervorgehoben, dafs diese Arcaden der Rocchetta stilgeschichtlich mit denen der Certosahöfe verwandt sind.

Abb. 65. Mailand. Castell bei Porta Giovia. Hallenarchitektur vor der grofsen Treppe der Corte Ducale.

Der Hauptzeuge der Frührenaissance unter den Baulichkeiten des Castelles ist jedoch nicht dieser Arcadenhof der Rocchetta, sondern die doppelstöckige Hallenarchitektur, die in der Corte Ducale auf der Nordwestseite den Treppenaufgang schmückt: unten ein rundbogiger Säulenporticus, oben die flach gedeckte Loggietta (Abb. 65). Zwischen den langen Mauerzügen ist dieser luftige Vorbau der Ecke, dem kein Gegenstück symmetrisch entspricht, besonders glücklich, und der Gegensatz zwischen den noch niedrigen Arcadensäulen und den aufserordentlich schlanken Balkenstützen wirkt hier so vortrefflich, dafs Pagaves Annahme, es sei dieser Theil ein Werk Bramantes, wohl begreiflich scheint. Allein die speciellere Stilkritik mufs besonders im Hinblick auf die Capitälformen hier die mehr archaische Weise der Epoche Galeazzo Marias erkennen.[3])

Innen ist die einstige Pracht der Ausstattung — bestimmte Galeazzo Maria doch sogar für den als Falkenkäfig dienenden Raum eine Bekleidung mit grünem Sammet![4]) — meist nur noch aus den Resten der Wand- und Deckenmalerei zu erkennen. Am frühesten wurden drei Zimmer der Rocchetta ausgestattet, die Galeazzo Maria schon 1468 bezog,

1) Beltrami, a. a. O. S. 494 und S. 653.
2) Beltrami, a. a. O. S. 706 ff. (mit Abb.).
3) Beltrami, a. a. O. S. 462. Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 420 f.
4) Beltrami, a. a. O. S. 253.

doch blieb von ihrem Schmuck fast nichts erhalten. Dagegen sind die jetzt als Museum dienenden Prachtgemächer im Erdgeschofs der Nordwestseite der Corte Ducale wiederhergestellt, und diese „Sala degli Seaglioni", „Sala delle Colombe", die langgestreckte „Cappella Ducale" sowie dann besonders die „Sala delle Asse" geben von der rein ornamentalen Decoration noch einen hohen Begriff. Weit übertroffen wird dieses alles freilich von dem an sich so winzigen Raum unter der Nebenstiege zur Kanzlei an der Schmalseite der Corte Ducale, der durch den Scharfsinn und durch die persönliche, unermüdliche Arbeit des Dr. Müller-Eberswalde[1]) 1893 den ehemaligen Schmuck seines flachen Kreuzgewölbes der Gegenwart wieder enthüllte: in der Mitte ein Kranz, von dem breite Guirlanden zu den Ecken des Gemaches herabgehen, und in den vier Kappen auf blauem Fond grofse, schwebende Paare Blumen tragender Putten. Sieben dieser „Amorini" will der glückliche Entdecker als „von Leonardo selbst um 1490 gemalt" erweisen. Bis zur Beibringung dieses ausführlichen Beweises wird diese Frage nicht spruchreif, der ganz aufsergewöhnliche Kunstwerth aber ist zweifellos. Auch Beltrami[2]) betont, dafs eine so köstliche Ausmalung dieses Nebenraumes naeh dem Sturz des Moro nicht wohl glaublich scheint. Im Zusammenhang unserer Studien ist hier nur die deeorative Seite dieser Malerei zu erörtern, und für diese bietet sie am Ende des Quattroeento in Mailand, ja man darf sagen in der ganzen Lombardei, allerdings ein auffälliges Novum: Gewölbefelder mit Putten so grofsen Mafsstabes zu füllen, war in diesen Gegenden bisher nicht Brauch. Um so häufiger wird der Putto später zur Füllung ganzer Pilaster und Friesflächen verwerthet: man denke an die Malereien in der Ineoronata zu Lodi, in der Kirche zu Busto Arsizio, ferner in S. Sigismondo bei Cremona und in S. Maurizio in Mailand selbst!

Noch regeres Interesse erheischt Paul Müllers Entdeckung der Hauptmalerei in der Sala del Tesoro, der unten im westlichen Eckthurm der Roeehetta gelegenen Schatzkammer: die mächtige Gestalt des sog. „Mereur"; darunter das grofse gelbe Medaillon — eine Gerichtsseene, bei welcher der Herzog über einen ertappten Dieb das Urtheil spricht — und noch zwei kleinere rothbraune Medaillons: „Mereur den Argus einschläfernd" und als „Triumphator" über dem Getödteten.

Paul Müller sieht in der Hauptgestalt mit voller Sicherheit die eigenhändige Schöpfung Leonardos, in der Architekturmalerei und den Medaillons diejenige Bramantes.

Auch hierüber ist im Rahmen unserer Arbeit nur eine Nebenbemerkung zulässig.

Die deeorative Anbringung einer solchen antik gehaltenen grofsen Männergestalt als Wandschmuck war damals wie am Aeufseren (Pal. del Podesta in Bergamo, Casa Silvestri in Mailand), so auch im Inneren der Bauten häufig, und gerade das bekannteste Beispiel dafür, die grofsen sogenannten „Fechter" in der Casa Prinetti-Panigaroli (Via Lanzone Nr. 4),[3]) lassen den hohen Kunstwerth dieses „Mereur" in das glänzendste Licht treten. Am Ende des Quattroeento konnten nur wenige in Mailand einen Männeraet von einer solchen Feinheit der Modellirung malen. In Betraeht kommen neben Leonardo nur Bramante und Bramantino. Dafs Ludovico Moro Bramante und Leonardo bei seinem Hauptwerk beschäftigte, ist unzweifelhaft. Die der Forschung zu Gebote stehenden Anhaltspunkte für die Art dieser Thätigkeit ergeben für Bramante allerdings nur sehr unsichere Handhaben, und für Leonardo vorzugsweise ein auf die fortifieatorischen Anlagen bezügliches Material,[4]) allein jenseits dieses gesicherten Forschungsgebietes bleibt das Feld für weiterreichende Vermuthungen offen, die einen Antheil beider Grofsmeister auch an der Deeoration ins Auge fassen. Dabei spricht die stilkritische Wahrscheinlichkeit im vorliegenden Falle jedoch mehr für Bramante als für Leonardo.

* * *

1) Müller-Walde, Augsburg. Allgem. Zeitung 9. März 1894 und Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. S. 77, Anm. 1. — Ferner Beltrami, a. a. O. S. 268 und Müntz, a. a. O. S. 204 f., wo die neueste Special-Litteratur.

2) a. a. O. S. 700 (mit Abb.). Der Raum hiefs „Saletta negra".

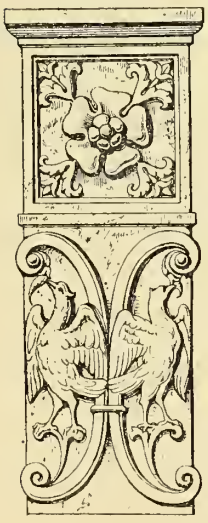
3) Vergl. Seidlitz, a. a. O. S. 197.

4) Leonardos Manuscripte zwischen 1490 bis 1497 sollen nach Paul Müller zahlreiche Skizzen zur decorativen Ausschmückung des Castelles enthalten.

In den Hof des Mailänder Castelles trägt die oben ebenfalls schon genannte Eckloggia etwas von der einladenden Anmuth einer Renaissancevilla, sie nimmt wenigstens diesem Hof das festungsartige Gepräge, das dem Mailänder Castell im übrigen aufsen schon durch die schweren Eckthürme ebenso verliehen wird, wie denen von Pavia, Abbiategrasso und Bereguardo. Einen ähnlichen Theil besitzt unter den Castellen der Visconti und der Sforza nur das zu Cusago,[1]) zehn Kilometer von Mailand, trotz seiner immerhin stattlichen Abmessungen freilich von vornherein mehr als Jagdschlofs, denn als Castell errichtet. Der Kern des Baues stammt aus den Tagen Bernabòs, aber seine Decoration führt auch hier von der Gothik zum reifen Stile Bramantesco. Seine rothen Spitzbogenfenster stehen in einer weifs geputzten, durch eingereihte Rauten belebten Wand, und unter den Fenstern des Hauptgeschosses läuft ein buntfarbiges, breites Friesband entlang, oben noch nach gothischem Geschmack in der Art eines sich kreuzenden Spitzbogenfrieses gegliedert, unten aber mit der durch heraldische Farbenwellen getrennten Bürste (scopetta). Dieselbe gilt als Emblem des Ludovico Moro, wurde aber auch schon von Francesco Sforza geführt.[2]) Dagegen ist die Loggia, welche sich jetzt über diesem bunten Friesband an der Nordostecke des Baues erhebt, und ferner die an der Frontseite dem Hof zugewandte Arcadenreihe erst eine Schöpfung des Moro von 1496, die er begann, als der Besuch Kaiser Maximilians bevorstand. Die Loggia im Obergeschofs hat dieselben schlanken Säulchen, wie die im Mailänder Castell, aber sie zeigen in der Mitte noch den alten Schaftring. Da diese eleganten Stützen hier rundbogig verbunden sind, und die Zahl der Oeffnungen auf der einen Seite vier, auf der anderen sogar neun beträgt, wirkt diese Loggia noch luftiger und graziöser als die Mailänder. Die neun Bogen der unteren Hofarcaden haben ähnliche Proportionen, wie die der Rocchetta, aber minder reiche Capitäle. Der Lieblingsaufenthalt der Sforza, das Castell von Vigevano, wurde schon erwähnt.[3]) Einige Gesamtaufnahmen von Villen aus der Umgebung Mailands hat Gruner farbig wiederhergestellt.[4])

* * *

## Bramanteske Centralkirchen der Lombardei.



„Sempre uno edifitio vole essere spiccato d' intorno a volere dimostrare la sua vera forma" — aus dieser Bemerkung Leonardos[5]) spricht das Bekenntnifs der Renaissance zum Centralbau, und seine Skizzen enthalten hierfür eine erstaunlich vielseitige, fast erschöpfende Theorie.

Nachdem die letztere durch Geymüller[6]) in Worte übertragen ist, bedarf es an dieser Stelle nur einer Erörterung der in der Lombardei dem Stile Bramantesco angehörenden Werke.

---

1) Vergl. Reminiscenze etc. I, S. 22 ff., Tav. IX, X, XI und die etwas idealisirte Aufnahme bei Gruner, a. a. O. Pl. 41.

2) Vergl. Beltrami, Castello etc. S. 719 und 723.

3) Siehe S. 86f.

4) Am vollständigsten die Casa Arcimboldi-Busca bei Cusago mit niedrigen, rundbogig gewölbten Doppelfenstern unter dem Holzdach (Pl. 44); reifer und echt Bramantesk die freilich mehr nach der Phantasie ergänzte Front aus Pavia (Pl. 40). Vergl. ferner die beiden noch gothisirenden Fenster bei Gruner (Pl. 46 u. 43), und die prächtigen Friese und Zinnenkrönungen von einer Villa am Fufs der Madonna del Monte bei Varese (von 1487) und Ubaldo bei Saronno (Pl. 45).

5) Handschrift B. Paris. Institut de France. Vergl. Liter. works of Leonardo etc. Ed. J. P. Richter, vol. II, S. 36. No. 753.

6) Vergl. die eben genannte Veröffentlichung, in der Baron von Geymüller den XII., Leonardo als Architekten betreffenden Theil behandelt; besonders S. 36 ff. Ferner desselben Verfassers: „Entwürfe für S. Peter etc." passim.

In der pragmatischen Geschichte des Central- und Kuppelbaues[1]) und als mittelbare Vorstufen zu Bramantes Entwürfen für S. Peter sind gerade einzelne dieser Renaissancekirchen der Lombardei so wichtig, dafs die Forschung bei ihnen schon längst energischer und auch erfolgreicher, als an anderen Theilen unseres Stoffgebietes, eingesetzt hat. Die ungemein sorgsame Charakteristik dieser Bauten von Heinrich Strack und ihre Erörterung in von Geymüllers Studien zur Geschichte der Peterskirche lassen für ihre Würdigung hier eine kürzere Fassung zu, bei welcher der Nachdruck wiederum, im Gegensatz zu dem vor-

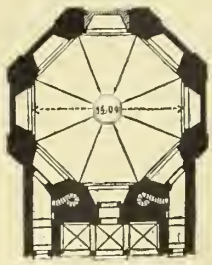


Abb. 67.
Lodi. Incoronata.

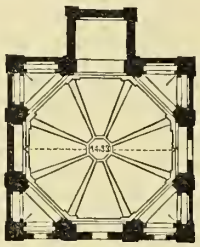


Abb. 69.
Busto Arsizio. S. Maria.

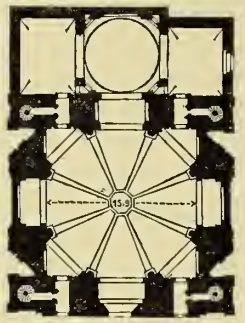


Abb. 68.
Pavia. S. Maria Canepanova.

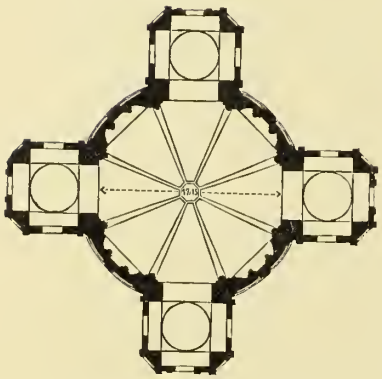


Abb. 70.
Crema. S. M. della Croce.

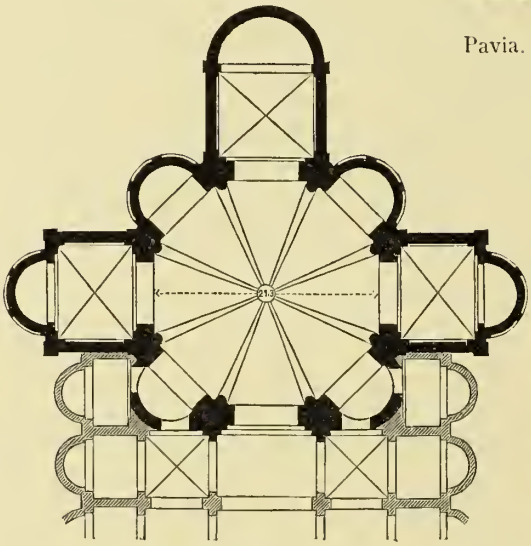


Abb. 71.
Mailand. S. M. della Passione.

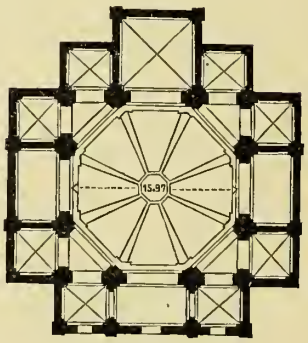


Abb. 72.
Legnano. S. Magno.

(Abb. 67 bis 72 nach Strack.)

wiegend baugeschichtlichen Standpunkt jener Forscher, auf die decorative Seite gelegt werden soll. An kunsthistorischem Werth ist dieselbe allerdings die geringere. In Verbindung mit den schon behandelten Centralanlagen der Sacristei von S. Satiro und der Canepanova-Kirche zu Pavia geben die Kirchen der Incoronata zu Lodi, S. Maria della Croce bei Crema, S. Magno in Legnano und S. Maria di Piazza in Busto Arsizio ein lehrreiches Bild von der mannigfachen, in sich folgerichtigen Entwickelung des gleichen Baugedankens (Abb. 67 bis 72). In dessen Programm ist durchgehends ein octogonaler Hauptraum gefordert. Diesen allein, nur durch polygonale Wandnischen belebt, bietet die im Terrain am meisten beengte Incoronata zu Lodi.[2]) Schon in Bramantes Sacristei wird jedoch durch die Anordnung von Rundnischen in den Hauptdiagonalen des Achtecks dessen Ergänzung zum Quadrat angebahnt. Durch dreieckige Nischen ist dieselbe bereits

1) In solchem Zusammenhang sind diese Bramantesken Werke der Lombardei nicht nur, wie längst hervorgehoben wurde, mit den Centralanlagen Ravennas zu vergleichen, sondern auch mit denen des byzantinischen Reiches selbst, z. B. mit den neuerdings in dem Aufsatz von H. Holtzinger über die Sophienkirche in Constantinopel (Ztschr. „Die Baukunst", Heft 10) erörterten Kirchen.

2) Darin also dem Baptisterium zu Cremona von 1167 verwandt.

in der Canepanova-Kirche vollzogen, und damit der Grundrifs gewonnen, auf den die Kirche in Busto Arsizio beschränkt bleibt.

In Pavia aber sind neben diesem Hauptmotiv, dem zum Quadrat ergänzten Achteck, auch bereits die Kreuzarme betont; zu selbständigen, quadratischen Räumen, die sich dem aufsen zum Rund gestalteten Octogon in den Hauptachsen anfügen, werden diese in S. Croce bei Crema entwickelt,[1]) und am reichsten wird dies Motiv in S. Magno zu Legnano ausgebeutet, wo dem zum Quadrat ergänzten Octogon und den vier Kreuzarmen noch an jeder Ecke je zwei quadratische Nebencapellen gesellt sind.[2])

Wie im Hinblick auf die Grundrifsgestaltung, so ordnen sich diese Centralkirchen auch nach Mafsgabe ihres Aufbaues, soweit derselbe schon in seinem architektonischen Kern auch die Grundelemente der decorativen Wirkung enthält, zu einer Entwicklungsreihe.

Auch hier bleibt Bramantes Sacristei von S. Satiro das wichtigste Vorbild. Bei allen diesen doppelstöckigen Kuppelräumen war für das Innere die Nischenarchitektur des Erdgeschosses schon durch den Grundrifs gegeben. In Lodi, Legnano und Busto werden die Nischen, wie in der Sacristei, durch gebrochene Pilaster getrennt, in S. Maria della Croce bei Crema wie in der Canepanova zu Pavia durch Halbsäulen, hier wie dort aber erhalten diese Stützen selbständige hohe Postamente. Das Obergeschofs ist entweder nur als niedriges Tambourstockwerk behandelt und in Nischen aufgelöst — so in Legnano in je drei und in Busto in je vier an jeder Octogonseite — oder als stattliches Emporen- und Fenstergeschofs, wobei sich dann nur immer je zwei Rundbogenarcaden öffnen. Wie der Innenraum bei dieser Lösung weit leichter und luftiger erscheint, so bot sich hier auch für die Aufsengliederung ein reicherer Formenwechsel. Im geringsten Mafs findet sich dieser am Aeufseren der Incoronata zu Lodi. Die durch ein Gurtgesims getheilten Backsteinmauern ihres Octogons enthalten im Erdgeschofs an jeder Seite je zwei schlanke Rundbogenfenster, oben, dicht unter dem Hauptgesims, je zwei Tondi, sämtlich ohne reicheren Rahmen. Trotzdem wirkt dieser Backsteinbau mit den breiten Strebepfeilern vornehm. Oben krönt ihn eine Balustergalerie, auf deren Eckpfeilerchen Candelaber aufragen, während das Zeltdach der Kuppel selbst in der Mitte eine schlanke, bereits mit Hochrenaissancesäulen eingefafste Laterne trägt.

Die Incoronata[3]) steht Bramantes persönlichem Stil zweifellos sehr nahe. Sie ist in dieser ganzen Reihe von Centralkirchen auch die älteste. Anlafs zum Bau gab zur Entsühnung eines an gleicher Stelle befindlichen Frauenhauses ein 1487 wunderthätiges Madonnenbild. Der Grundstein ward am 28. Mai des folgenden Jahres gelegt, und schon im Januar 1494 konnte das Bild auf dem Hochaltar aufgestellt werden. Der erste Architekt war der uns als Hauptmeister aus dem Kreise Bramantes schon so vortheilhaft bekannt gewordene Giovanni Battaggio, aber er leitete diesen Hauptbau in seiner Vaterstadt nur siebzehn Monate lang und trat infolge von Zwistigkeiten dann zurück. Seine Nachfolger wurden: Dolcebuono und Lazzaro Palazzi, die 1488 zur Prüfung der Fundamente nach Lodi berufen wurden, sowie Omodeo. Die Innendecoration geht zum mindesten im Obergeschofs auf Dolcebuono zurück. Auch der vortreffliche Campanile, der übrigens viel Verwandtschaft mit dem von Piratello zeigt, ist nach seinem Modell 1501 bis 1503 von Lorenzo de' Maggi errichtet. Der Hauptplan der Kirche selbst bleibt jedoch der Ruhm Battaggios, und auch das Erdgeschofs trägt aufsen wie innen im wesentlichen noch seinen Stilcharakter. Innen bieten die fallenden Tonnengewölbe über den Nischen eine ähnliche perspectivische Scheinarchitektur, wie der Chor von S. Satiro. Hatte doch Giov. Battaggio gerade in

---

1) Von dem gleichen Grundgedanken geht die einfachere Raumgestaltung von S. Croce zu Riva, sowie später auch die von S. Maria della Passione in Mailand aus.

2) Eine eigenartige Analogie zu dieser Raumgestaltung bietet die Kirche S. Maria in Capitol in Köln in ihrer idealen Reconstruction bei Dehio und Bezold, Die kirchl. Bauk. d. Abendlandes. Stuttgart 1892 ff. Taf. 14.

3) Vergl. neben Geymüller und Strack: Bassano cav. Martani „L' Incoronata dopo i restauri degli anni" 1876 a 1878; Gualandi, Memorie originali etc. II. S. 54. Diego Santambrogio, Il Tempio dedicato alla Beata Vergine Incoronata in Lodi. Cenni storici e descrittivi. Milano 1889. Text zu einer Veröffentlichung in guten Lichtdrucktafeln. E. Ewald, Farbige Decorationen. Berlin 1889. Tav. 22.

S. Satiro unter Bramante gearbeitet! Die nahe Beziehung zu diesem offenbart sich sehr günstig auch in den feinen Profilirungen der Stuckgebälke. Für die ursprünglich geplante Innendecoration wird Bergognones[1]) Gemälde der Darbringung des Christkindes in der Cappella di San Paolo wichtig, wo die Tempelarchitektur die Incoronata selbst zeigt.

Bei den drei anderen Kirchen brachte schon der Grundrifs eine reichere Höhenabstufung. Im Sanctuarium von Crema bildet der Hauptkörper der Kirche einen mächtigen Rundbau, aus dem die vier quadratischen Capellen wie Kreuzarme herausragen, in Busto Arsizio tragen die Aufsenmauern des Quadrates den achteckigen Obertheil als wuchtiger Sockelcubus. Weitaus die reichste Gruppirung hat natürlich das Aeufsere von S. Magno in Legnano. Die acht quadratischen Eckcapellen sind nur niedrig. Die mit Tonnengewölben geschlossenen Räume zwischen ihnen und die zum Kuppeloctogon überleitenden Eckräume, an die sie sich anschliefsen, überragen sie beträchtlich. Alle Theile dieses vielgliedrigen Capellenkranzes haben eigene (provisorische) Satteldächer, und darüber steigt frei und schlank der achteckige Kuppeltambour mit Zeltdach und Laterne auf: ein festgefügtes, reich abgestuftes Ganzes, dessen Lebendigkeit selbst den Rohbau adelt, die stattlichste Form, zu der sich das Bramanteske, besonders bei S. Maria delle Grazie und der kleinen Ansberto-Capelle von S. Satiro in Mailand befolgte Princip entwickelt hat. Das Innere vor allem ist durch die malerische Raumwirkung mit den zahlreichen reizvollen Durchblicken allen übrigen Bauten dieses Systemes überlegen. Wäre seine Decorationsmalerei minder erneuert und seine plastische Ausstattung vollständiger, so müfste man diesen Innenraum zu den schönsten der ganzen Lombardei rechnen. Im heutigen Zustand kommt seiner günstigen Wirkung wenigstens die glückliche Vertheilung des Lichtes zu Hülfe: unten strömt dasselbe durch die vielen Capellenfenster hell herein, während der obere, nur durch die acht kleinen Kuppeltondi beleuchtete Theil verhältnifsmäfsig dunkel bleibt. Das giebt einen ganz eigenartigen Effect.

Der Bau der Kirche von Busto Arsizio[2]) begann 1518 und wurde nach fünf Jahren beendet;[3]) der von S. Magno in Legnano schon 1504 begonnen, aber 1511 durch die Unruhen des französischen Feldzuges unterbrochen und erst 1529 geweiht.[4]) Die Meister beider Kirchen — der Plan für S. Magno stammt von Giacomo Lampugnani, der von S. Maria in Busto von Ballarati[5]) — haben nur geringe Bedeutung. Sie schreiten auf den Bahnen Bramantes. Von dem Bauführer von Busto Arsizio, einem gewissen Lonati, heifst es sogar in den Acten: „Bramanti secutus exemplar".[6]) Der Meister der Incoronata, Giovanni Battaggio, entwarf 1490 auch das Sanctuarium von Crema, leitete den Bau aber nur drei Jahre, und erst 1500 wurde derselbe von Antonio Mortanara vollendet. Hier ist der Ausgleich zwischen den Bramantesken Vorbildern und dem lombardischen Geschmack minder glücklich als bei den übrigen Kirchen. Das Sanctuarium von Saronno, das 1498 von Vincenzo dell'Orto überhaupt erst begonnen wurde, entbehrt die reichere räumliche Gruppirung ganz und wirkt nur durch die reizvolle Aufsendecoration des Kuppelgeschosses, die sich an den Chor von S. Maria delle Grazie anschliefst. —

---

1) Er empfängt 1498 Honorar für die Ausmalung des Chores.

2) Vergl. Geymüller S. 60. Strack S. 6. c. c. (Casati) S. 74. Ed. e Feder. Mella im Giornale dell' Ingegnere, Architetto ed Agronomo (jetzt: „Il Politecnico"). Milano XIV, 1866, Sett., S. 556 und Tav. 18—20. Luigi Ferrario, Busto Arsizio, notizie storico-statistiche. Busto Arsizio 1864, S. 208 ff. Nach der Chronik des Pier Antonio Crespi Gastaldi († 1615) wurde der Bau 1517 begonnen und in fünf Jahren vollendet.

3) Die Laterne laut Inschrift erst 1569 (vergl. Mella, a. a. O. S. 557). Nach Ferrari, a. a. O. S. 208 selbst 1576 wenigstens in der decorativen Ausstellung noch unfertig. Die Kuppel wurde 1568 vom Blitz getroffen.

4) Vergl. Geymüller S. 60f. Strack S. 5. cf. Mella, a. a. O. S. 558, Not. 1, wo ein Meister Giacomo genannt ist. de Pagave, a. a. O. S. 72—74 (begonnen 1504). Die Weihe von 1529 meldet allerdings nur eine in einer späteren Copie erhaltene Inschrift auf einer Holztafel über der Sacristeithür.

5) Ferrari, a. a. O. S. 208.

6) Vergl. Mongeri im Bollettino della consulta Archeologica. Milano III, 1876, fasc. 4.

Auf unsere Hauptfrage nach der architektonischen und plastischen Decoration der lombardischen Frührenaissance antwortet bei allen diesen Bauten fast nur das Aeufsere: die decorative Belebung der unteren Wandflächen, die Umrahmung ihrer Oeffnungen, vor allem aber die Gestaltung des oberen Kuppelgeschosses. Am besten wird dort der Bramanteske Formencanon in Busto Arsizio und in S. Magno gehandhabt, und die letztere Kirche hat dabei in den wenigen Frührenaissancetheilen ihrer Innendecoration, wie schon Geymüller mit Recht hervorhob, die feinere Durchbildung voraus. Allein die einzige einigermafsen vollständig und einheitlich durchgeführte Aufsendecoration zeigt nur noch S. Maria in Busto.[1]) Sie erinnert an die Südfront von S. Satiro und weiter an die des Sanctuariums von Piratello. Der würfelförmige Hauptbau wird an jeder Quadratseite durch vier Lisenen gegliedert, um die sich das feine Hauptgesims verkröpft; jede Wand zeigt drei kleine, schwächlich umrahmte Rundfenster.[2]) Vor diesen grofsen Flächen kommen die stattlichen, einander gleichenden Hausteinportale[3]) der Nord- und Westfront freilich um so besser zur Geltung, und gerade ihr Aufbau mit zwei Pilasterpaaren und concentrischer Doppelarcade spiegelt den Stile Bramantesco am reinsten. In ihrem Organismus sind sie Gegenstücke zum Südportal des Domes von Como von 1491, das seinerseits wiederum schon in den Marmorpforten des Certosa-Querschiffes von 1477/78 Analogien besitzt, doch sind sie ohne deren reichen Figurenschmuck, schon im Sinne der Hochrenaissance rein architektonisch gedacht. Den Schmuck bestreiten schlicht umrahmte Felder und bunte Marmorscheiben. Nur die Pilastercapitäle werden reich figürlich belebt. Die elegante Gruppirung ihrer Sirenen, Masken, Cherubim, Stierköpfe und Füllhörner geht letzthin wieder auf die Muster Bramantes in der Sacristei von S. Satiro zurück, ihre scharfe Arbeit aber ist ganz lombardisch, etwa den Sculpturen von Abbiategrasso und der Miracoli-Kirche von Brescia verwandt. Lombardische Durchschnittsarbeiten sind auch die gröfseren Figuren der Verkündigungsscene am Nordportal. Die Zeilenreihen an den Portalfriesen befriedigen den oberitalienischen Geschmack.

Da der Unterbau von S. Magno keine feinere Detaillirung aufweist, kommt heute dem Aeufseren der Kirche von Busto der schon geschilderte, vornehm-schlichte Ziegelbau der Incoronata am nächsten. Eine Sonderstellung gebührt dem Sanctuarium bei Crema. Dort fühlte man offenbar die ästhetische Nothwendigkeit, den gewaltigen Rundthurm des Hauptgebäudes aufsen möglichst reich zu gliedern. Diesem Zwecke dient schon der Grundrifs mit der Abstufung der Ecken, und vollends dann der Aufbau[4]) mit den in der Mitte polygonal nach innen einspringenden Obergeschossen, im übrigen aber werden hier wie dort zur Flächenbelebung alle Mittel des Bramantesken Stils aufgeboten: Pilaster, rechteckige Blenden und Halbkreisnischen, getheilte Rundbogenarcaden, Balustraden mit kreisförmigen Oeffnungen, die mit Mafswerk gefüllt oder doch dafür berechnet sind — ein reiches Lineament und feine Profile. Seltsam muthet bei diesem schon der Hochrenaissance nahen Stil, der am ehesten der Weise Dolcebuonos entspricht, die oberste reiche Bogengalerie[5]) an. Mit den gothisirenden Mafswerkformen ihrer Balustrade und den Kleeblattbögen an Arcaden und Gesims ist sie ein stilistisch nicht unwichtiger Versuch, die örtliche Ueberlieferung zu wahren, ein Archaismus, wie er uns, in freilich weit glücklicherer Art, auch bei S. Maria delle Grazie begegnete.

Auch bei den anderen Centralbauten ist gerade der oberste Theil für uns noch von besonderem Interesse, da er die im Bramantesken Typus einer Kuppelkirche so wesentliche

1) Allerdings ist auch sie doch nicht so ganz „aus einem Gufs", wie Geymüller sagt. So dürften von der Erneuerung nach zwei Bränden (1568 und 1598) die acht Tabernakel stammen, welche die Ecken der octogonalen Kuppel nach Art gothischer Fialen auszeichnen. Ihr Aufbau folgt dem an der Certosa und am Dom von Como so zahlreich vertretenen Typus mit Candelabersäulchen. Es sind überhaupt nicht wirkliche Tabernakel, sondern gleichsam nur soffitenartige Reliefbilder von solchen: verkürzte Scheinarchitekturen, wie es in Mailand der Chor von S. Satiro im grofsen gezeigt hatte.

2) Die Hauptrose stöfst unschön hart an das Thürgebälk an.

3) Wie in S. Satiro in Mailand waren auch hier an der Westfront noch zwei Seitenthüren angelegt, die man 1876 bei einer Restauration wieder abbrach.

4) Ergänzte Gesamtansicht bei Gruner, a. a. O. Taf. 37.

5) Details bei Gruner, a. a. O. Taf. 38.

Behandlung des Kuppelgeschosses selbst kennen lehrt. Nirgends bringt dieselbe die Kuppel als solche zur Geltung, überall wird deren Schale vielmehr von einem auf eigenen Mauern aufruhenden Zeltdach mit schlanker Laterne überdeckt. So zeigt es nach Florentiner Vorbild schon die Portinari-Capelle bei S. Eustorgio, die unmittelbaren Muster aber sind doch auch hier erst die Bauten Bramantes. Dafs dieser dabei nicht nur ein geradliniges, sondern gelegentlich auch ein so „chinesisch geschweiftes" Zeltdach wählte, wie es die Kirche von Busto Arsizio[1]) thatsächlich trägt, bezeugt die Skizze zu S. Maria delle Grazie in Urbino. Die in der Lombardei hergebrachte Bogengalerie hatte Bramante in der Sacristei von S. Satiro ins Innere verlegen müssen, aber am Chor von S. Maria delle Grazie um so reicher auch aufsen verwerthet. Mit Ausnahme der Incoronata und S. Magno zu Legnano machen auch die genannten Centralkirchen von diesem altlombardischen Motiv Gebrauch. Bei allen wird die Kuppel von einem Arcadengang umzogen, der mit dieser das Zeltdach gemein hat. In Busto Arsizio zeigt jede Achtecksseite je vier Rundbogen, in Saronno jede Seite des Zwölfeckes je zwei; dort sind sie, wie bei S. Maria delle Grazie in Mailand, gleichwerthig behandelt, hier — wie in Crema — paarweise gekuppelt. An beiden Bauten fufsen sie auf einer luftig durchbrochenen Balustrade, aber die Decoration bleibt in Busto sowohl bei dieser wie bei den nur glattschäftigen, toscanischen Säulen und Archivolten ganz schlicht, während sie in Saronno (Abb. 73 u. 74) ungemein reich und zierlich durchgebildet ist: darin der Madonnenkirche zu Crema verwandt, aber nicht mehr im gothisirenden Uebergangsstil, sondern in echtester Bramantesker Frührenaissance. Die auf reichen Sockeln stehenden, mit Cherubimköpfchen und hängender Zier umkleideten Candelabersäulchen zählen sogar zu den schmucksten der ganzen Gattung, und vor ihnen mag man es fast bedauern, dafs dann die zur Hochrenaissance schreitenden Nachfolger Bramantes, wie besonders Dolcebuono, für solche Galerien zu streng architektonischen Formen griffen. In Saronno entspricht dieser zierlichen Art die schlanke, reich durchbrochene Laterne, die aber auch in Busto mit gleicher Freude am Malerischen behandelt und sogar — wiederum nach dem Muster von S. Maria delle Grazie — als doppelstöckiges, abgestuftes Thürmchen gestaltet ist. Auch des höchsten und reichsten Campanile darf sich Saronno[2]) rühmen, der in Busto blieb ein Torso, und der von Lodi erhielt ein wenig glückliches Dach. In Legnano gehört die Decoration des Tambours und der Laterne gleich dem Campanile erst der Spätrenaissance an. —

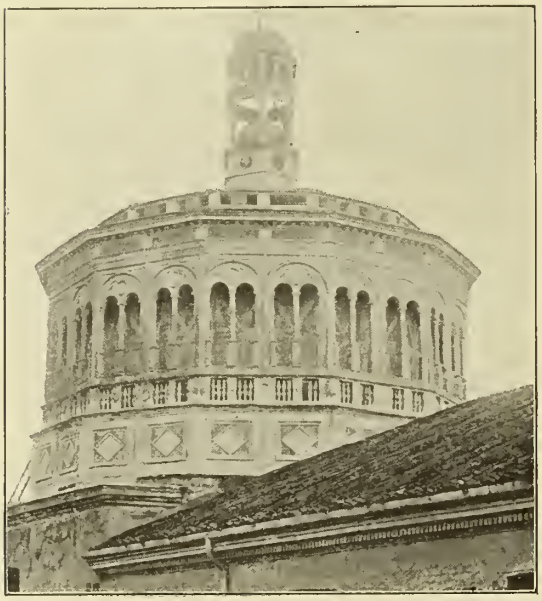


Abb. 73.
Saronno. S. Maria. Kuppelgeschofs.

Der Kunstfreund pflegt alle diese Bauten nicht wegen ihrer Raumgestaltung und ebensowenig wegen ihrer architektonischen und plastischen Decoration aufzusuchen, sondern wegen ihrer Fresken, die in der That in der Geschichte der lombardischen Malerei ein wichtiges Blatt füllen. Inhaltlich wie decorativ ist die Ausmalung dieser Innenräume geradezu typisch für die Forderungen, die man in dieser Gegend in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento an die Malereien eines Kirchenraumes stellte, und unter beiden Gesichts-

1) Mella (a. a. O. S. 557) irrt, wenn er dieses Dach erst 1610 datirt. Damals wurde nur der Kupferbelag ausgeführt.

2) Inschrift: „Hoc opus factum est per Magistrum Paulum della Porta de Mediolano die 25 Julii anno 1516."

punkten erscheint dieser Frescoschmuck reich und glänzend genug. Am grofsartigsten ist er in der Kirche von Saronno durchgeführt, wo Gaudenzio Ferrari, Luini, Lanini und Cesare del Magno die Blüthe dieser Leonardo-Schule vertreten. Die Statuen Andrea Fusinas im Kuppelcylinder ordnen sich dem farbenprächtigen Ganzen geschickt ein, ohne jedoch einen selbständigen Werth zu beanspruchen. Sie zeigen schon das Stadium, in dem die lombardische Renaissanceplastik ihre nationale Eigenart aufgegeben und sich dem Durchschnittstypus der Hochrenaissancesculptur gefügt hat. Auch die Malereien von S. Magno, Busto Arisizio, sowie gröfstentheils auch die der Incoronata liegen aufserhalb unserer Studien, und nur ihrer decorativen Bedeutung seien hier einige Zeilen gewidmet. In Busto soll die reiche Bemalung den Mangel an malerischer Raumwirkung wett machen. Grofse im Candelaberornament angeordnete Putten füllen die Pilaster, in den Arcadenzwickeln sind verkürzte Sibyllenköpfe und Prophetenköpfe dargestellt. Die den Aufsenarcaden entsprechende Galerie von 32 Nischen enthält Heiligenstatuen von der Hand des Fabrizio de Magistris, welche seit 1602[1]) leider geweifst sind. Sie zeigen eine noch flüchtigere Durchbildung, als diejenigen Fusinas in Saronno. Immerhin sind diese Statuenreihen beider Kirchen auch für die Beurtheilung der plastischen Theile am Sacro Monte zu Varallo und der Terracottagruppen im Sanctuarium bei Orta nicht unwichtig. Die Mailänder Gruppen in S. Sepolcro und vollends die Beweinung Christi in S. Satiro wirken bei solchem Vergleich freilich nur um so grofsartiger, und in gleichem Mafse werden die Statuen des Fabrizio durch die herrlichen Sibyllengestalten übertroffen, die über dem Abschlufsgesims der Wände von der Meisterhand Luinis geschaffen wurden. Vortrefflich ist in Busto aber auch die rein ornamentale Ausmalung der Kuppel selbst, deren breite Rippen helle, feine Candelaberfüllungen auf blauem Fond, und deren Kappen prächtig verkürzte, geradlinige Cassettirungen in äufserst fein gewählten Farben zeigen: Analoga zur Gewölbemalerei der Certosa bei Pavia. In S. Magno fehlen die Nischenstatuen, und die gemalten Figuren grofsen Mafsstabes zu seiten der Kuppelfenster — männliche und weibliche Centauren — sind hier weder inhaltlich noch formal von ähnlich hohem, selbständigem Werth, wie jene Sibyllen in Busto. Die Cassettirung mit ihrer vornehmen Ruhe weicht hier grofszügigen, aber etwas zu schwer wirkenden, sehr reich mit Figuren belebten Ranken, während die Candelaberfüllungen der Rippen auf rothem Fond der feineren Detaillirung in Busto gleichen.[2]) Diese malerische Decoration ist im wesentlichen ebenfalls

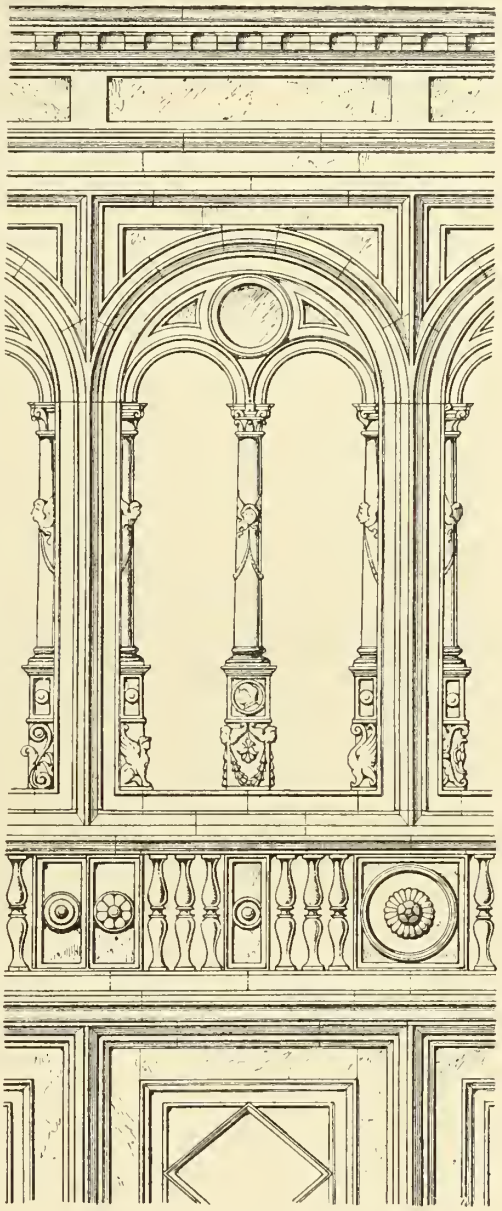


Abb. 74. Saronno. S. Maria.
Arcaden des Kuppelgeschosses (nach Strack).

1) Vergl. Ferrari, a. a. O. S. 209.

2) Sie haben das Monogramm S.G. Der Geschmack der Frührenaissance herrscht am reinsten noch in der ersten quadratischen Capelle links, sowie am Hauptbogen und an dem wiederum fein

durch den Bauleiter der Kirche, Giacomo Lampugnani bestimmt worden. Sie erinnert unmittelbar an die in Busto und in der Incoronata zu Lodi. Treten doch auch dort Früh- und Hochrenaissane in ähnlicher Weise neben einander! Der ersteren gehört vor allem noch die köstliche, in Zeichnung und Farbe gleich feine Decoration der Altararcade an, wo die niedrigen Innenpilaster mit reichem Bandwerk bedeckt, die Hauptpfeiler mit zartem Candelaberornament gefüllt sind. In der Inschrift darüber bezieht sich die Jahreszahl 1487 auf die Stiftung der Kirche, bleibt jedoch auch der Entstehung dieser Malereien, sowie einzelnen ähnlichen Details an anderen Stellen und der Cassettirung der fallenden Tonnengewölbe der Nischen nahe. Der Haupttheil der Malereien aber, der unten die Pilaster und den Fries mit ähnlichen grofsen Putten, wie in Busto, und mit Masken füllt, gehört gleich der Decoration des Obergeschosses schon der späteren Stilweise an. Sie sind das gemeinschaftliche Werk der Brüder Calisto, Scipione und Cesare Piazza aus Lodi.

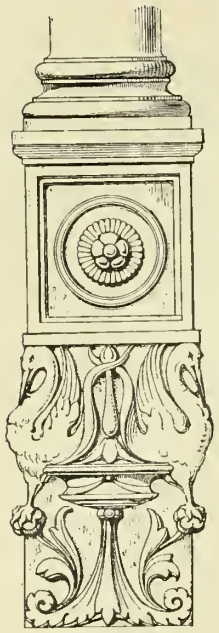


Abb. 75. Saronno. S. Maria. Detail von den Arcaden des Kuppelgeschosses (nach Strack).

Diese Vorherrschaft einer Figurenmalerei grofsen Mafsstabes entspricht schon dem Geschmack der Hochrenaissance. Ihr edelstes Beispiel ist S. Maurizio in Mailand. Für die Art, wie diese Decorationsweise im späteren Provincialstil auftritt, sei noch die Ausmalung der Kirche S. Sigismondo bei Cremona durch die Campi erwähnt.

So gewähren diese baugeschichtlich so wichtigen Bramantesken Centralbauten auch für die Geschichte der Decoration immerhin beachtenswerthe Ausbeute und sind auch in dieser Hinsicht Marksteine auf dem langen Pfade, welcher den lombardischen Stile Bramantesco von der überströmenden Formen- und Farbenfreude echter Frührenaissance einem strengeren Classicismus entgegenführt.

Das geschah erst, nachdem der Urbinate die lombardische Hauptstadt verlassen hatte. So zweifelhaft bisher jede Hypothese über den Beginn seiner dortigen Bauthätigkeit bleibt — auch unsere Annahme (1479) ist nur ein terminus ante quem, der vor anderen Vorschlägen (1476) nur die Verbindung mit der Baugeschichte von S. Satiro voraus hat —, so sicher ist, dafs sein Mailänder Wirken mit dem Sturz des Moro (Herbst 1499) endete.[1])

* * *

## Bramantesker Classicismus der Spätzeit.

Die letzte Phase des Stile Bramantesco liegt im Grunde schon aufserhalb dieser Studien. Sowohl zeitlich wie sachlich wird sie deren Bereich entrückt: zeitlich, weil ihre Werke meist selbst über das zweite Jahrzehnt des Cinquecento hinausgehen, sachlich, da sie kaum noch als eine Periode rein nationalen Geschmackes anzusehen ist. Ihr Stilbild hat in seinen wesentlichsten Zügen bereits allgemeine Gültigkeit für ganz Italien, vor allem für den neuen grofsen Wirkungskreis ihres Schöpfers, für Rom. Nun erst erhält der Ausgangspunkt der ganzen Entwickelung seinen Gegenpol. Der malerische Sinn und der Formtrieb der Lombardei verstummt fast ganz; die Architektur als solche gelangt zur ausschliefslichen Herrschaft. Die cubische Gestaltung des Raumgebildes folgt meistentheils noch den bisherigen Compositionsweisen — unter den Ausnahmen ist freilich ein so wichtiger Bau, wie S. Maurizio —, überall aber arbeitet auch die schmückende Zuthat nur mit rein architektonischen Gliedern. Die „Säulenordnung" hat den Sieg errungen, nicht mehr in der hundertfältig abgewandelten Gestalt, die sie durch die Phantasie des Quattrocento erhielt, sondern in wenigen, durch Mafs und Zahl fest bestimmten Normalformen, im Sinne schulgerechter Regel. Dabei zeigt sich eine Vorliebe für eine schlanke Erscheinung und starke

cassettirten Tonnengewölbe nächst dem Eingang. Dieser Theil ist durch die unter dem Fresco der rechten Seitenwand angebrachte Jahreszahl 1517 datirt.

1) Vergl. Gnoli, Arch. stor. dell' arte. V. 1892. S. 182.

Verjüngung, ferner für eine das Einzelglied gleichsam noch geflissentlich isolirende Art. Jetzt erhält jeder Pfeiler sogar noch sein eigenes hohes Postament! —

Allein so wesentlich diese Stilphase dem ursprünglichen Nationalgeschmack der Lombardei widersprechen mag: thatsächlich ist sie mit dem dortigen Wirken Bramantes durch eine Reihe seiner lombardischen Schüler verbunden, und die hier zu nennenden Werke reihen sich gerade an die zuletzt erörterten Denkmäler so nahe an, dafs sie schon der äufseren Vollständigkeit halber hier nicht ganz fehlen dürfen.

### S. M. della Passione. S. M. presso S. Celso. Trivulzio-Capelle.

Am besten ist mit S. M. della Passione[1]) zu beginnen, da sich die ursprüngliche Raumgestaltung dieser imposanten Kirche fast unmittelbar an die des Sanctuariums zu Crema anschliefst.

Dem Grundgedanken nach ist es eine Centralanlage (Abb. 71). Aus dem mächtigen Mitteloctogon springen in den Hauptachsen drei quadratische Capellen vor (die vierte, westliche, mufste dann einem Langhaus weichen), in den Diagonalachsen schliefsen sich an die Achtecksseiten Halbkreisconchen an, und auch jene drei quadratischen Capellen haben halbkreisförmige Apsiden. So entsteht eine äufserst lebendige Raumgestaltung. Die architektonische Gliederung des Innenraumes überträgt das Vorbild der Incoronata von Lodi schon vollständig in die Sprache der Hochrenaissance, das Aeufsere aber gehört wenigstens in seinen unteren Theilen noch dem Stile Bramantesco an.

Nachdem die decorative Malerei der Wandflächen so gut wie ganz verschwunden ist, bleibt hier wenigstens noch die Feinheit der Backsteintheile an der Umrahmung der Fenster und des Giebels sowie aller Gesimse. An der Ostseite der beiden Querschiffe befindet sich je ein Fenster jener Form, die ohne jeden genügenden Grund Bramante selbst zugeschrieben wurde[2]): die halbkreisförmig begrenzte Mittelöffnung auf zwei Hausteinsäulen, seitlich bis zur Kämpferhöhe von rechteckigen Oeffnungen flankirt, über denen oben als Ergänzung zum Rechteck je ein Tondo folgt. Einen anderen Typus, bei dem der Backsteinrahmen die „Ohren“ antiker Fenster nachbildet, zeigt das erste westliche Capellenpaar des Langhauses, das dem Centralbau nachträglich angefügt wurde. Diese Zuthat selbst ist nicht glücklich. Wohl schuf sie dem Hauptbau eine wenigstens in der Längsrichtung stattliche Vorhalle, allein sie vergriff sich in deren Breiten- und Höhenabmessung und in der Beleuchtung des Mittelschiffs durch je drei die Fläche häfslich durchbrechende Fensteröffnungen in jeder Tonne. Auch für die Verbindung der Seitenschiffe und der Capellenreihen mit dem Hauptraum wufste sie nur eine recht ungünstige Form zu finden.[3]) Im übrigen empfing dieser Hauptbau in der Hochrenaissance eine immerhin würdige, wenn auch an Feinheit weder mit dem Chor von Como noch mit dem Dom von Pavia zu vergleichende Decoration.[4]) Dagegen trägt die mit Bergognones Fresken geschmückte Sacristei mit ihrer Stichkappenreihe baulich noch den gleichen Charakter, wie die in S. Maria delle Grazie.

---

1) Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 249 ff. Das Terrain wurde schon 1485 geschenkt.

2) Eher noch „Doloebuono-Fenster“ zu nennen. Vergl. die Emporen von S. Maurizio (S. 120). Uebrigens zeigt bereits der Chor der Certosa bei Pavia über der mittleren Conoha die gleiche Form.

3) Dieselben schneiden in die Diagonalconchen des Mitteloctogons schräg ein und zwangen sogar, je einen Pfeiler derselben nach der Mitte zu abzuschrägen (vergl. Abb. 71). Dadurch wird selbst die Wirkung des Centralraumes geschädigt. Besonders störend wirkt dann noch — wie leider so häufig! — die Ausfüllung der östlichen Schräge des Octogons durch mächtige Orgeln und der westlichen durch Emporen.

4) Halbsäulen toscanischer Ordnung von riesenhafter Höhe steigen an den Ecken über hohen Postamenten zu dem mächtigen Gebälk empor, Kämpfer und Gesims sind ziemlich plump gezeichnet, und der Tambour selbst bleibt für die Höhe der Säulen zu niedrig. Seine selbständige Fensterarchitektur vollends, die auf jeder Octogonseite ein breites rechteckiges Mittelfenster mit zwei kleinen im Halbkreis geschlossenen Nachbarn verbindet, verwerthet dabei eine doppelte Rahmenarchitektur und zeigt ein gleichartige Glieder ähnlich häufendes Einsehachtelungssystem, wie etwa die Porta Borsari zu Verona. Das giebt in Verbindung mit den geradlinigen Nischenblenden auch dem Aeufseren die Wirkung einer Verlegenheitsdecoration. Die doppelstöckige Säulenreihe, die natürlich streng nach der Regel unten der toscanischen, oben der jonischen Ordnung folgt, stellt an den Ecken hier nun sogar

Der dortige Chor ist es auch, der für den Kerntheil dieser Kirche das Vorbild bot, und nur in diesem mittelbaren Sinne kann hier von einer Einwirkung Bramantes gesprochen werden. Die prächtige Kuppel wurde erst um 1530 errichtet und noch später das Langhaus hinzugefügt.[1])

Als Hauptmeister von S. M. della Passione gilt Cristoforo Solari il Gobbo.[2]) Kein Zweifel, dafs dieser hervorragende Bildhauer auch als Architekt eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete. In dem Vertrag, den die Dombauverwaltung am 18. Februar 1501 mit ihm schlofs, wird ausdrücklich sein „ingenium tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura" gerühmt.[3]) Leider aber läfst sich von seinem persönlichen Baustil ein deutlicher Begriff kaum noch gewinnen, da die documentarischen Nachrichten ihn zufällig nur als Berather und Mitarbeiter neben anderen Meistern,[4]) oder wie am Klosterhof von S. Celso, als Vollender des von Anderen Begonnenen kennen lehren. Diesen reifsten „Stile Bramantesco" vertritt daher hier schon aus diesem äufseren Grunde besser sein Rival Dolcebuono, der Meister der Kirche S. Celso, für die übrigens Cristoforo Solari ebenfalls zum Bauleiter vorgeschlagen war und ein Modell des Vorhofes geliefert hat.

S. M. presso S. Celso[5]) neben der alten romanischen Basilica dankt seine Entstehung einem wunderthätigen Madonnenbilde, das schon in der ersten Hälfte des Quattrocento durch Filippo Maria Visconti eine Capelle erhielt (1430). Im Laufe der Jahrzehnte wuchsen die Spenden zu beträchtlichen Summen an. Im Auftrag Galeazzo Marias war hier schon 1473 der Meister beschäftigt, der später den Umbau leiten sollte: Dolcebuono. 1478 erscheint er bereits als der „Architekt" der Kirche. Als man 1493 an deren Erneuerung ging, wurden in der üblichen Weise gelegentlich andere zu Rathe gezogen — unter diesen auch Omodeo —, allein als Hauptmeister der heutigen Kirche hat seit 1493 doch Dolcebuono zu gelten, der 1498 das Kuppelmodell „Dolcebono architecto presenti fabricae" signirte.[6])

Wie später bei S. Maurizio hatte Dolcebuono ursprünglich als Zugang zur Hauptkuppel eine einschiffige Halle im Sinn. Ueber den heutigen niedrigen Seitenschiffen sind an den Aufsenwänden der Mittelhalle die ehemaligen, ihm 1494 und später honorirten Backsteingesimse, die eine ähnliche Formenbehandlung wie bei S. Satiro zeigen, noch jetzt theilweise erhalten. Auch in der Längsrichtung ist die Kirche vergröfsert worden, verhängnifsvoller aber ward ihr die Veränderung der Osttheile. Die mächtige, 1498 begonnene Kuppel wird jetzt vor den Seitenschiffen noch durch zwei kleine, auf drei Seiten von Tonnengewölben eingefafste Kuppelräume flankirt. Das entspricht also der Anlage eines Kreuzarmes, beengt aber trotzdem die selbständige Raumgröfse, denn statt der freien Oeffnung nach den Seiten hin, ragen hier unter der Kuppel mächtige, der Breite jener Seitenkuppeln entsprechende Wände mit selbständiger Blendnischen-Architektur auf. Die Seitenschiffe sind um den Chor als Umgang herumgeführt, aber während der erstere in drei Seiten des Achtecks schliefst, hat der Umgang sieben Seiten, wodurch natürlich unregelmäfsige Gewölbe entstehen.

Der Chor selbst trägt hinter dem Tonnengewölbe Stichkappen, wie der von S. M. delle Grazie. Im ganzen ist das Innere dieses Osttheiles unten dunkel und oben schwerfällig, und das schädigt selbst die Wirkung seiner grandiosen Triumphbogen-Architektur. Aufsen dagegen bietet gerade dieser Chor, und vor allem das Tambourgeschofs, ein reizvolles, vornehmes Bild, in dem sich der Stile Bramantesco in eigenartiger Weise von neuem der altlombardischen Ueberlieferung erinnert (Abb. 76). Die rothen Backsteinrahmen,

---

drei vertieale Stützen — einen Eckpfeiler und zwei ihn flankirende Halbsäulen — neben einander! Die Kuppel innen ist grofs eassettirt. — Der Kreuzgang im jetzigen Musikeonservatorium hat mächtige, kämpferlose Areaden mit toseanisehen Säulen spätesten Typus'.

1) Die erstaunlich geschmacklose Barockfaçade ist ein Werk Rusnatis von 1692.

2) Vergl. Calvi, a. a. O. II. S. 233. — Mongeri, a. a. O.. S. 249. — Straek, a. a. O. S. 23.

3) Vergl. Annali III. S. 117.

4) Am bezeichnendsten bleibt wohl noch sein Modell für den Chor des Domes in Como, jetzt im Museo Civieo daselbst.

5) Vergl. besonders Calvi, a. a. O. II. S. 180 ff.

6) Vergl. den unten genannten Aufsatz Beltramis über S. Maurizio S. 54.

die Tondi und Rautenfelder heben sich in feinem Relief vom weifsen Fond ab. Bei den Fenstern werden je zwei Rundbogenarcaden mit steinernen Mittelsäulen von einem rechteckigen, zart profilirten Rahmen umschlossen: ein schon am Tambour von S. M. delle Grazie durchgeführtes Motiv,[1]) das dort jedoch auch noch durch eine Giebelkrönung bereichert ist.

Im Inneren wirkt am glücklichsten zweifellos das Mittelschiff mit seinem breiten cassettirten Tonnengewölbe und seiner Arcadenarchitektur, in der nach römischer Ordnung jonische Halbsäulen von den Arcadenpfeilern flankirt werden, und alle drei Stützen ein gemeinsames hohes Postament erhalten. Dort herrscht noch immer die Decoration mit grofsen Scheiben farbigen Marmors.

Die Zeichnung dieser Mittelschiffarchitektur entspricht aber auch dem in mancher Hinsicht am sorgsamsten durchgebildeten Theile des ganzen Baues: seinem Vorhof,[2]) in welchem diese altchristliche, in Mailand bei S. Ambrogio so grandios vertretene Anlage eine Auferstehung im Geist der beginnenden Hochrenaissance feiert. An jeder Seite zeigt er fünf Kreuzgewölbe von exactester Ziegelausführung. Nach dem Hofe zu sind die Arcaden mit Marmor in coloristisch feinem Wechsel verkleidet: die Halbsäulen weifs, mit Broncecapitälen (!), die Zwickel mit schwarzen oder rothen Platten, der Fries wiederum schwarz. So stark wie hier ist die Verjüngung der Säulen an keinem der bisher geschilderten Bauten betont, und die gleiche Zeichnung haben die Backsteinpfeiler an der nach dem Garten hin gelegenen Aufsenseite, vor der Front der alten Basilica. Hier herrscht offenbar schon ein schulgerechter Canon,[3]) und diese Hofarcaden sind überhaupt in jeder Hinsicht vielleicht das bezeichnendste Beispiel für jene letzte, auf der Grenze zur Hochrenaissance stehende Entwickelungsphase des Stile Bramantesco in Mailand, der auch in seiner Decoration nur rein architektonisch schafft, in seiner Berechnung des optischen Eindruckes nur durch Flächen und Linien wirkt, und an die Stelle wuchtiger Kraft oder zierlichen Formenreichthums eine doch schon kalte Eleganz setzt.

Abb. 76. Vierungsthurm von S. Celso in Mailand.

Um so wichtiger ist die Thatsache, dafs dieser Vorhof erst lange nach Bramantes Mailänder Aufenthalt, wahrscheinlich sogar erst nach seinem Tode ausgeführt wurde.[4]) Gerade bei dieser Datirung beweist er freilich, dafs man den Stile Bramantesco in seiner letzten, die Hochrenaissance einleitenden Formensprache „ebensogut in Mailand als in Rom zu handhaben wufste".[5])

---

1) Man vergl. auch das jetzt an der Südseite des Gartens angebrachte Stück nebst den rings angeordneten Capitälproben.

2) Façadenentwurf, mit falscher Bezeichnung Bramantes im Mailänder Stadtarchiv, wohl von Dolcebuono. Vergl. auch Casati, S. 39.

3) Recht hart wirkt dabei doch das Einmauern der Ecksäulen.

4) Vergl. Calvi, S. 186 f. Als Dolcebuono 1506 starb, war dieser Vorhof, für den man eine Reihe von Häusern niederlegen mufste, sicherlich noch nicht weit vorgeschritten. Dann unterbrachen die Kriegsunruhen die Bauthätigkeit, und 1513 wurde an Stelle des alten Modelles des Cristoforo Solari ein solches eines Meisters Cesare zu Grunde gelegt, den schon Calvi mit Cesare Cesariano identificirt. Auch Zenale (1502, 1506 und 1514 dort nachweisbar) könnte daran Antheil haben. Vergl. Geymüller, S. 43 und W. v. Seidlitz i. d. Festschrift f. A. Springer. Leipzig 1885, S. 82. Beendet wurde der Bau erst von Cristoforo Lombardi (1533), vergl. Mongeri, S. 228.

5) Geymüller, a. a. O.

Dolcebuono blieb „im freien Verständnifs des Classischen“ Bramante unbedingt am nächsten. Wie durch die älteren Theile von S. Celso, so wird dies auch durch den zweiten Hauptbau Dolcebuonos in Mailand bezeugt, der sein ehemaliges Gepräge weit harmonischer bewahrt hat: durch S. Maurizio.[1]) Als man im Anfang des 16. Jahrhunderts den Neubau dieser noch in frühmittelalterliche Zeit zurückgehenden Klosterkirche der Benedictinerinnen in Angriff nahm, galt es, ein besonders ungünstiges Bauprogramm zu erfüllen. Nur eine einschiffige Anlage war möglich, die der Länge nach in eine den Laien zugängliche Vorder- und eine nur für die Nonnen bestimmte Hinterkirche getheilt wurde. Die Behandlung beider Räume ist diesseits und jenseits der Querwand jedoch die gleiche. Nach dem den Centralkirchen entlehnten Princip zeigen sie unten rundbogige Flachnischen, oben Emporen. In beiden Geschossen herrscht dabei die dorische Ordnung. Während dies Alles schon der Hochrenaissance entspricht,[2]) bewahrt die Wölbung dieser zehn Joche noch einen gothischen Charakter, denn hier ist noch das Netzgewölbe mit Mafswerkmalereien angewandt. Darin sieht Beltrami eine Einwirkung des Domes, sicherlich mit Recht, denn Dolcebuono stand 1503, als der Bau von S. Maurizio begann, ja auch an der Spitze der Dombauhütte. In der reifen Renaissance der inneren Raumgestaltung, über den Gestalten Luinis, wird dieser echt lombardische Archaismus doppelt bezeichnend, zumal auch die Front den Gegensatz verschärft. Denn diese zeigt bei oben rundbogigem Abschlufs eine ganz renaissancegemäfse Stockwerktheilung, ähnlich, aber mit weit günstigeren Mafsverhältnissen und weit reiferen Details, wie die Miracoli-Kirche in Venedig. Ihr Stil entspricht etwa der Zeit, in der die Kirche geweiht wurde (1519).[3]) Der Schöpfer des Planes, Dolcebuono, starb schon drei Jahre nach Beginn des Baues, 1506. Er war der reinste Vertreter Bramantesker Formen, der denselben noch immer etwas von der Frische der Frührenaissance zu wahren wufste. Mehr als alle anderen Bramanteschüler war daher Dolcebuono dazu berufen, das Hauptwerk der echtesten, national lombardischen Kunst zu Ende zu führen: die Front der Certosa bei Pavia. Ohne Disharmonie war dies freilich auch ihm nicht möglich. —

In Mailand selbst aber wurde der Classicismus bald zum Schematismus, der um so leerer wirkt, je gröfser er seinen Mafsstab wählt.

Das bezeugt vielleicht am schlimmsten die an die Kirche S. Nazaro südwestlich angebaute Grabcapelle der Trivulzio. Zu dem Kircheninneren, wo die weitgespannten Gewölbe die verhältnifsmäfsig niedrigen Mauern gleichsam in den Boden hinabdrücken, bietet die gewaltige Höhe dieser innen achteckigen, aufsen quadratischen Capelle einen gar seltsamen Contrast. Der schon an sich sehr beträchtliche Höhenmafsstab steigert sich im Eindruck noch durch die Art der Wandbelebung, welche die Mauer nur durch ganz ungleiche über einander befindliche Nischen — unten die vier hohen Diagonalconchen, darüber die Nischen für die häfslichen, wannenartigen Sarkophage — durchbricht, und jede plastisch in den Raum einspringende Horizontalgliederung so geflissentlich meidet, dafs über dem hohen, flachen Gesims, unterhalb der rechteckigen Fenster, selbst der zu erwartende Emporenumgang einem von Consolen getragenen Gitter weicht. Die Kuppel wirkt auf diesem Unterbau natürlich zu niedrig, und aufsen verkleidet sie ein riesenhafter Ziegelthurm, dessen Schwerfälligkeit auch die noch ziemlich gut gezeichneten unten dorischen, oben jonischen Pilaster nur wenig mildern. Raumgröfse und Raumhöhe ohne künstlerisches Leben, nackt und kalt — das ist ein Bankerott des Stile Bramantesco, den eine gedankenlose Verwaltung der Erbschaft Bramantes freilich nur hier verschuldet hat.[4])

---

1) Vergl. Beltrami, La chiesa di S. Maurizio in Milano etc. in der Ztschr. „Emporium“ vol. IX. Nr. 49. Bergamo 1899. Januarheft.

2) Ebenso die Arcadenform der Emporen mit ihren Halbkreisbögen. Vergl. oben S. 117 die Fenster von S. M. della Passione.

3) Jetzt erneut. Vergl. Relazione VI e VII dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano 1899. S. 20 ff.

4) Darf man hier wirklich auf Bramantino schliefsen, oder nicht vielmehr mit Mongeri (a. a. O. S. 255) auf einen zu ungewohntem Werk berufenen Meister zweiten Grades, wie Francesco Briosco? Für die Zeit giebt der Tod des Marschall Gian Giacomo Trivulzio (1518) Anhalt. Die rechteckigen, getheilten Fenster unter der Kuppel entsprechen in ihrer stilistischen Behandlung einiger-

## Hofarcaden im Stile des Dolcebuono und Cristoforo Solari.

Eine stilgeschichtliche Parallele zu dieser Entwickelung der Kirchen- und Capellenräume bieten die etwa gleichzeitigen Hofarcaden, bei denen naturgemäfs die gleichen Formen herrschen, wie an den Arcaden der Kirchenschiffe. Auch hier im Gegensatz zu den Typen der achtziger Jahre: gröfsere Schlankheit der Stützen, und meist auch noch strengere Beschränkung auf das rein Architektonische, auf vornehmste Flächen- und Linienwirkung, die allen plastischen Schmuck ornamentaler und vollends figürlicher Art immer mehr zurückweist! In diesem Sinne stehen die beiden ungleich erhaltenen quadratischen Kreuzgänge des Antonianer-Klosters, die sich an das nördliche Langhaus der Kirche S. Antonio[1]) anlehnen, noch auf der Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance. Am besten hat der südliche von beiden, neben der Kirche, seine ehemalige Erscheinung gewahrt. Seine doppelstöckigen Arcaden zeigen an der Kirchenwand Pilaster, an den drei übrigen Hofseiten Säulen, durchgängig unten von toscanischer, oben von jonischer Ordnung. Kämpfer fehlen; Säulen und Pfeiler sind schon fein verjüngt und überhaupt der Hochrenaissance gemäfs gezeichnet. Um so mehr ist beachtenswerth, dafs die Bogen hier nach der früheren Tradition einen reichen Terracottaschmuck behielten: Wappenschilde in den Zwickeln, gerollte Bänder und Akanthusschlufssteine an den Archivolten, darüber, im Fries, regelmäfsig wiederholte Felder mit Greifen zu Seiten von Schilden, gruppenweis getrennt durch Kinderköpfe, ähnliche Motive also, wie im Inneren von S. Satiro, aber hier noch fast intact.[2]) Dagegen ist der zweite, nördliche Hof übermalt. Seine Nordseite hat unten ziemlich derbe Capitäle, während die Pfeiler des oberen Stockwerkes mit der schon der Hochrenaissance angehörenden Formenbehandlung an den Säulen und Pfeilern der drei übrigen Seiten übereinstimmen. Beide Höfe gehören dem ersten Viertel des Cinquecento an.

Durch ihre schlankeren Verhältnisse eleganter, aber ohne so schmuckreiche Friese bleiben die beiden weiträumigen, mächtigen Klosterhöfe bei S. Pietro in Gessate, die jetzt dem grofsen Waisenhaus einverleibt sind. Der erste, südliche steht besonders in der künstlerischen und technischen Feinheit seiner Backsteintheile auf derselben Höhe, wie etwa der Vorhof von S. M. presso S. Celso. Die Capitäle seiner schlanken Säulen tragen über einem gerieften Hals einen auffallend flachen Echinus. Auch hier tritt der Gegensatz zwischen den scharf ausladenden Hausteintheilen und der zarten Profilirung der Backsteinarchivolten und Gesimse hervor. Das gilt auch für den zweiten, nördlichen Hof, dessen Fensterwände über den Arcaden eine ähnliche, aber nun schon der Höhe nach verdoppelte Sockeldecoration aus Backsteinblenden wie der zweite nördliche Hof bei S. Antonio zeigen. Darüber folgt noch ein niedriges, feines Pilastergeschofs. Im Refectorium steht die Jahreszahl 1509.[3]) Hier darf man mit Mongeri am ehesten auf Cristoforo Solari schliefsen.[4])

Diesen Typen folgen in reifer Hochrenaissance auch die Höfe von S. Ambrogio[5]) und von S. Simpliciano.[6])

Selbstverständlich ist die gleiche Stilweise auch in der Hofarchitektur des Mailänder Profanbaues reich vertreten. Neben der Casa dal Verme[7]) (Via Foro Bonaparte) sei hier nur der Hof der Casa Landriani-Melzi[8]) (Via Borgo Nuovo Nr. 25)

---

mafsen dem Tambour von S. Celso. — Recht unglücklich wirken wenigstens für den untenstehenden Beschauer auch die Grabfiguren, an denen wohl die 1517 von der Dombauhütte beurlaubten „maestri scarpellini" arbeiteten. (Vergl. Annali III, S. 189.)

1) Reminiscenze II, S. 53 ff., Tav. 43 u. 44. Die Kirche selbst trägt heute das Gepräge Ricchinis.

2) Die Zwickelmedaillons sind wohl ausgebrochen.

3) Die Höfe nach anderen 1506—11 errichtet.

4) Mongeri, a. a. O. S. 189. Geymüller, a. a. O. S. 57 scheint dagegen geneigt, sie wegen der Feinheit der Details ihm abzusprechen.

5) Vergl. S. 85.

6) Jetzt Casernenpferdestall. Unten kurze Säulen mit Kämpfern, oben höhere, strenge Pfeilerarcaden auf stattlichen Consolen. Daneben ein kleiner Frührenaissancehof.

7) Reminiscenze II, Taf. 23, Text S. 30.

8) Reminiscenze II, Taf. 46, 47, Text S. 58 f. Mongeri, S. 468.

genannt. Der Geschmack an schlanken Formen hat hier, ähnlich wie etwa an der Aufsenarchitektur der Trivulzio-Capelle bei S. Nazaro, bereits seine Grenze erreicht. Die mit Wappenschilden geschmückten, grofszügig gemeifselten Capitäle krönen äufserst schlanke, stark verjüngte Säulen, im Hauptgeschofs haben die in nur geringem Relief vortretenden Backsteinpilaster eine schon fast unerlaubte Länge.[1])

Inzwischen war auch die toscanische Hochrenaissance selbst in die lombardische Hauptstadt eingezogen. Auf einem 1486 dem Lorenzo dei Medici geschenkten Terrain bei S. Maurizio hatte Giuliano da San Gallo einen Palast begonnen,[2]) der, obschon unvollendet, noch heute den echt Florentiner Charakter, selbst bis zur Anwendung der Rustica, erkennen läfst. Vasari[3]) berichtet, dessen Modell habe den Moro in Staunen gesetzt. Das mag eine Uebertreibung des Localpatriotismus sein: die Wendung zur Hochrenaissance erfolgte gleichzeitig im Mailänder Stile Bramantesco selbst.

* * *

## Leonardo da Vinci.

„In der Baukunst glaube ich jedem Anderen gewachsen zu sein" — so schrieb Leonardo in seinem berühmten Brief an Ludovico Moro. Kein Bauwerk ist von ihm bekannt, und dennoch rühmt er sich auch hierin mit Recht. Das beweisen seine Skizzenbücher. In ihren zahlreichen, winzigen, schnell hingeworfenen Zeichnungen für Nutz- und Kunstbauten stecken mehr „Baugedanken", als in dem steinernen Lebenswerk manches vielbeschäftigten Renaissancearchitekten. Man prüfe nur an der Hand Geymüllers[4]) die auf Centralkirchen bezüglichen Skizzen! Freilich scheint auch für Leonardo selbst mehr der Baugedanke als solcher, als der Wunsch der Ausführung im Vordergrund gestanden zu haben. Wie Abbildungen eines „Bautractates" muthen diese Grund- und Aufrisse für Centralkirchen an; als folgerichtig zu immer gröfserem Reichthum gesteigerte Entwickelungsformen lassen sie sich aneinander reihen. Mehr als ein zufälliges Programm galt dem Meister auch hier das allgemeine Problem. Daher ist es kaum nöthig, bei jeder dieser Skizzen die mögliche Beziehung zu einem bestehenden Bau zu erörtern. Solche Beziehungen zu Mailänder Werken sind zweifellos vorhanden — selbst abgesehen von den Skizzen, die unmittelbar das Tiburium des Domes, S. Lorenzo und S. Sepolcro betreffen. An die Sacristei von S. Satiro, an den Chor von S. Maria delle Grazie, an das Innere der Canepanova-Kirche, vor allem aber an den Dom zu Pavia wird man wiederholt gemahnt. Dafs Leonardo an diesen Bauten Interesse nahm, ist selbstverständlich, ebenso, dafs er im Gespräch mit dem Herzog und wohl auch mit Bramante selbst die thatsächliche Lösung der Aufgaben sowohl hinsichtlich der Construction und Raumgestaltung wie der Schmuckformen gelegentlich beeinflufste. Allein dieses Verhältnifs zu einzelnen Mailänder Bauten selbst kann, soweit es hier nicht schon bei deren Einzelbesprechung erwähnt und bereits von Geymüller hervorgehoben ist, im Rahmen unserer Studien um so weniger erörtert werden, als eine neue, auf ausgebreitetstes Material gestützte Behandlung dieser Fragen durch Paul Müller-Eberswalde innerhalb der Leonardo-Forschung bevorsteht. — Anders der Gesamtcharakter seiner Stilistik und deren Verhältnifs zum Stile Bramantesco! In den meisten seiner architektonischen Skizzen herrscht schon dessen reifste, dem Geschmack der Hochrenaissance gemäfse Form.

---

1) Noch wesentlich reifer, schon im Charakter der Spätrenaissance: Casa Orsini-Roma, jetzt Bozzotti (Reminiscenze III, Taf. 50, S. 65) in der ehemaligen Via S. Silvestro (jetzt Via S. Giuseppe Nr. 11), deren eines Portal sich jetzt im Museo Archeologico des Castelles befindet. Ueber die beiden noch am Gebäude selbst erhaltenen Portale vergl. den Text der Reminiscenze. Dieser Richtung nähern sich auch die Mafsverhältnisse in Leonardos Skizze von Arcaden. Liter. Works, Ed. Richter, Pl. CI, 2.

2) Vergl. Reminiscenze III, S. 57. Casa dei Medici in Via Terraggio. Auf diesen durch das Eindringen der Franzosen unvollendet gebliebenen Palast hat Müller-Eberswalde die Aufmerksamkeit gelenkt.

3) Ed. Milanesi IV, S. 276.

4) Lit. Works, Ed. Richter, vol. II. Nr. 753 ff., S. 38 ff.

Wie in der Raumgestaltung, so gehen sie auch in den schmückenden Gliedern auf monumentale Gröfse, auf Vereinfachung der Details aus. Majestätischer Gruppenbau, grofse Flächen und Nischen, Arcaden, verdoppelte Pfeiler und Säulen, dazu antike Details, kräftige Profile und eine wachsende Schlankheit der Mafsverhältnisse kennzeichnen ihre Formensprache. Warf Geymüller[1]) doch sogar die Frage auf, ob Bramante in diesem Sinne der empfangende Theil gewesen, und Müller-Eberswalde[2]) schreibt: „Die Weise Bramantes hatte ihn völlig unberührt gelassen." —

Thatsächlich wandelten beide Meister hierin parallele Wege. Bramante kam von den Werken Lucianos und Albertis, Leonardo von denen Brunelleschis und Michelozzos her. Beide aber begegneten sich in der Lombardei, und es fehlt nicht ganz an Beispielen dafür, dafs auch Leonardo gelegentlich der lombardischen Freude an zierlichem Reichthum vielgliedriger Schmuckformen in ähnlicher Weise gefolgt sei, wie Bramante. Seine stark an die Terracottadecoration von S. Maria delle Grazie erinnernde Skizze[3]) wurde schon erwähnt. Auch Leonardo zeichnet Candelabersäulen[4]) und zierliche Vasen.[5]) Eine Skizze eines Palastes[6]) zeigt Pfeiler mit feinen ornamentalen Füllungen und entsprechende Fensterbekrönungen. Ja ein Fontänenentwurf[7]) verbindet mit einer Ziersäule eine Brunnenfigur fast im Geschmack der deutschen Renaissance. Das bekannte Zeichen seiner Akademie mit den künstlichen Schnurverschlingungen,[8]) deren Motive in der lombardischen Decorationsmalerei eine so grofse Rolle spielen — so vor allem in der Sala delle Asse des Castells bei Porta Giovia und in S. Sigismondo bei S. Ambrogio — fügt sich ebenfalls mehr der Art der Früh- als derjenigen der Hochrenaissance.[9])

Allein wie bei Bramante, so war diese Richtung auch bei Leonardo nur ein Durchgangsstadium, und nach Mafsgabe seiner Skizzen ging er noch entschlossener als dieser zu der Formensprache der Hochrenaissance über. Dazu bedurfte es wohl kaum erst einer persönlichen Beeinflussung, wie sie Müller-Eberswalde im Auftreten des Giuliano da San Gallo in Mailand sieht. Die Richtung zur Hochrenaissancearchitektur war ein allerorten mehr oder minder fühlbarer Ausdruck des Zeitgeistes selbst. Hätten die gröfsten seiner Söhne dessen Forderung nicht vernehmen können?

* * *

Diese den Hauptabschnitten dieses Capitels aus äufseren Gründen, gleichsam nur im „Anhang" angefügte Denkmälerreihe entstand in derselben Zeit, in der mehrere lange zuvor begonnene Hauptwerke der national-lombardischen Frührenaissance ihren Abschlufs erhielten. Auch dabei tritt meist eine ähnliche Richtung zu Tage. Fast alle gröfseren lombardischen Bauten des 15. Jahrhunderts sind erst im Cinquecento vollendet worden: durch echte Hochrenaissancekunst, durch jenen oben gekennzeichneten „Bramantesken Classicismus", dessen schulgerechte Architektonik sich über die malerische Vielgestaltigkeit der aus der Frührenaissance stammenden Theile wie ein kalter Hauch breitet. Aber ihr bleibendes, kunstgeschichtlich wichtiges Gepräge empfingen alle diese Bauten doch durch die Frührenaissance, und so sieghaft ist deren frisches Leben, dafs es selbst bei einem räumlich kleineren Wirkungsfeld den unmittelbaren Gesamteindruck bestimmt und die Arbeit der Hochrenaissance lediglich als Zuthat erscheinen läfst.

---

1) a. a. O., S. 102.

2) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1899, S. 107. Sehr wichtig hierfür sind die dort behandelten Sockelskizzen zum Trivulzio-Denkmal.

3) Works, a. a. O., Pl. LXXXI, 1.

4) a. a. O., Pl. LXXXII, 1 und die Skizzen im Codex atlanticus. Abb. Müntz, a. a. O., S. 110.

5) Works, a. a. O., Pl. CIII, 1.

6) a. a. O., Pl. CII, 1.

7) a. a. O., Pl. CI, 3.

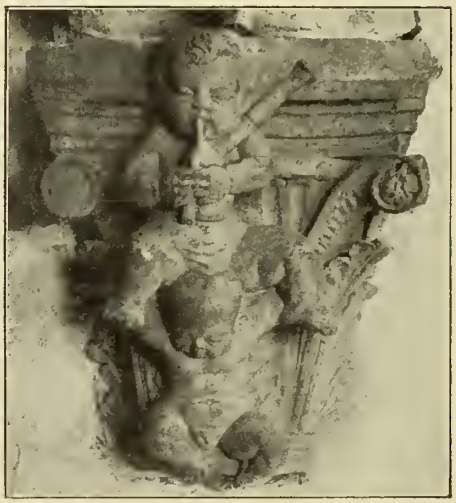
8) Bibl. d. Ambrosiana. Abb. Müntz, a. a. O. S. 232 ff.

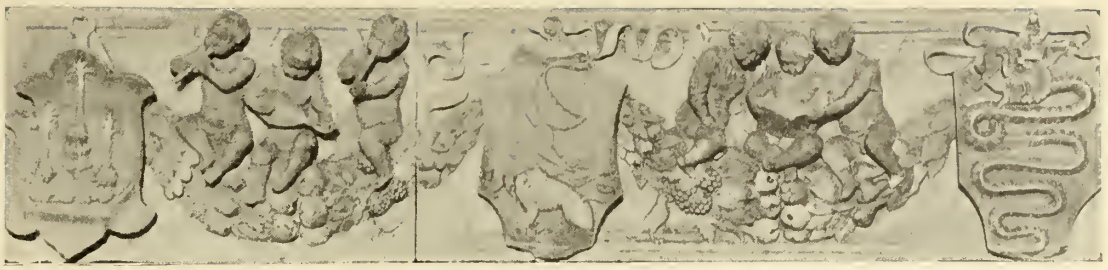
9) Eher in deren Sinne ist seine Behandlung der Pilaster. Vergl. a. a. O., Pl. LXXXII, 4. LXXXIV, 10. XCIII, 1. CI, 2. Vergl. auch das jonische Capitäl, Pl. LXXXV, 16. Diesen reifen Formen entspricht auch die Kirchenfront, Pl. XCIV, 4.

So hätten wir mit den zuletzt erörterten Stilweisen für die folgenden Abschnitte ebenfalls nur die Grundlagen für einen in jedem Einzelfall anzufügenden „Anhang“ gewonnen?

Das hiefse die Bedeutung des „Stile Bramantesco“ für die lombardische Renaissance selbst in seinen äufsersten Folgerungen denn doch nur recht einseitig schätzen! Thatsächlich greift er in die Entwickelung der lombardischen Kunst keineswegs nur unmittelbar ein — durch Bramantes eigene Werke und die seiner nächsten Schüler —, um dann mittelbar in den Hochrenaissanceschöpfungen der letzteren die Werke nationallombardischer Art durch den allgemeingültigen „Bramantesken Classicismus“ abzulösen, sondern er wirkt auch schon auf die echteste lombardische Frührenaissance selbst nur mittelbar, aber erfolgreich genug zurück. Und zwar in doppelter Art! Einerseits hat der „Stile Bramantesco“ den malerischen Sinn und den Formtrieb der lombardischen Decorationskunst gleichsam zum Wettkampf und dadurch zur höchsten Anspannung aller seiner Kräfte herausgefordert, andererseits aber hat er beide selbst innerhalb ihres ureigenen Wirkungskreises an eine vornehmere, harmonisch in sich abgewogene Ausdrucksform gewöhnt, die freilich nur bei der Lösung der kleineren Sonderaufgaben, nicht aber innerhalb der Gesamterscheinung der Werke hervortritt.

Das bezeugen bald stärker, bald schwächer fast alle im Folgenden zu schildernden Denkmäler, am glänzendsten aber zeigt es das Hauptwerk der ganzen Reihe, die reichste und weitaus berühmteste Schöpfung, welche die lombardische Frührenaissance überhaupt hinterliefs: die Front der Certosa bei Pavia.





Viertes Capitel.

# Front und Querschiff der Certosa bei Pavia. Grabdenkmäler.

## I. Die Certosa-Front.

Die Front der Certosa bei Pavia ist das wichtigste Denkmal der national-lombardischen Zierkunst; sie enthält deren ganzes geschichtlich mafsgebendes Glaubensbekenntnifs. Ihre Charakteristik ist daher eine Hauptaufgabe dieser Studien.

Dabei wird schon bezeichnend, dafs diese Façade ihr Gepräge keineswegs durch eine einzelne, alle Genossen weit überragende Künstlerpersönlichkeit empfangen hat, sondern durch eine grofse Künstlerschaar, welche der corporative Zug des oberitalienischen Kunstschaffens hier zum reichsten Wirken verband. Fast durch ein Jahrhundert sind die ersten und die letzten Arbeiten an dieser Front von einander getrennt, und Hunderte von Händen sind für sie thätig gewesen. Schon ihr Gesamtorganismus darf nur historisch gewürdigt werden.

### Frontmodelle.

Die heutige Façade ist vollständig das Werk der Renaissance, aber sie enthält in ihrer tektonischen Grundform noch Nachklänge echt lombardisch-mittelalterlicher Motive. Dies erklärt sich aus ihrer Geschichte. Ihr erster, den Tagen des Bernardo da Venezia angehörender Plan mag für die Backsteinkirche eine ähnliche, organisch mit ihr verbundene Backsteinfront vorgesehen haben, wie sie S. Maria del Carmine und S. Francesco in Pavia zeigen, allein schon Guinifortc Solari nahm zweifellos auch mit der Front wesentliche Umgestaltungen vor. Die Decorationsweise Solaris, seinen kraftvollen Uebergangsstil, in dem sich altlombardischer Geschmack mit der Formensprache des Backsteins und mit den vor allem durch Filarete eingeführten antikisirenden Details so charakteristisch verbindet, kennen wir zur Genüge aus seiner Behandlung der Osttheile, und einen immerhin noch ähnlichen Stilcharakter trägt eine der wichtigsten Nachbildungen der Certosa-Front. Es ist dies das Kirchenmodell, welches Gian Galeazzo Visconti auf dem die Südwand des Querhauses schmückenden Fresco Bergognones der Madonna darbringt (Abb. 79). Klar spiegelt diese Front die fünfschiffige Raumgliederung des Inneren, zunächst durch die kräftigen Strebepfeiler, die an den Ecken des Baues doppelt so breit sind wie die mittleren, ferner durch die in parallelen Schrägen abfallenden Dachlinien der einzelnen Schiffe. Auch die Zwerggalerien des Langhauses sind durchgeführt. Die Zahl der Oeffnungen ist beschränkt: in der Mitte ein breites, sehr stattliches Rundbogenportal; vor den inneren Schiffen je ein schlankes, getheiltes Rundbogenfenster; vor den äufseren, in Capellen gegliederten, nur ein kreisrundes Fenster, und im Mittelschiff oben zwischen den beiden Zwerggalerien eine nicht wesentlich gröfsere Rose. Stark wird die Horizontalgliederung betont, schon am Sockel, wo bereits hier eine hohe, doppelte Fensterreihe vorgesehen ist, ebenso an den zahlreichen,

kräftig ausgebildeten Theilungsgesimsen. Dies vor allem unterscheidet diese Front von dem Façadentypus der Carmine-Kirche in Pavia und etwa des Domes von Monza. Mit dem Hinweis auf diese Bauten ist aber auch schon ein Anhalt dafür gegeben, dafs die in diesem Modell dargestellte Front nicht die 1396 geplante sein kann, denn von dem noch mittelalterlichen Gepräge dieser Werke sagt sie sich sowohl durch ihre Gesamterscheinung, wie besonders durch die decorativen Details bereits vollständig los. Der Spitzbogen findet sich nirgends; die Mittelschifffenster werden durch Candelabersäulen getheilt, die hier und oben an der Laterne des Tiburiums eine ähnliche Form haben wie etwa an den Fenstern der Mailänder Portinari-Capelle. Auch die Rose und die Fialenthürmchen auf den Strebepfeilern scheinen schon ungothisch detaillirt, und das Hauptportal ist von einer offenbar ganz renaissancemäfsig gezeichneten freien Bekrönung überragt. — Stilkritisch ist der hier wiedergegebene Frontentwurf also frühestens etwa in das letzte Jahrzehnt der Amtsperiode Solaris zu verlegen, als schon die reine Renaissance mafsgebend geworden war: keinesfalls vor 1470.

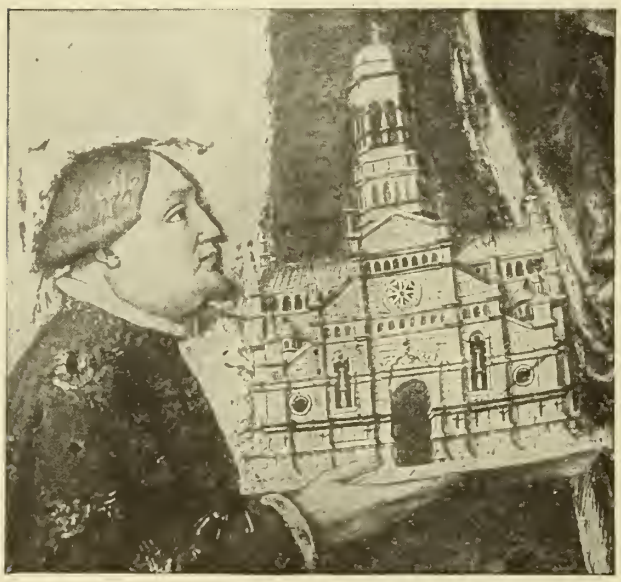


Abb. 79.
Modell der Certosa-Front auf dem Fresco Bergognones

In der ersten Hälfte der siebziger Jahre ging man in der That ernsthaft an die Ausführung der Front: am 7. October 1473 werden Cristoforo und Antonio Mantegazza, die Galeazza Maria Sforza im Frühjahr den Karthäusern hierfür empfohlen hatte, verpflichtet: „fare totam fazatam . . . ac portam cum finestris et aliis laboribus necessariis“, und zwei Jahre darauf, am 20. August 1475, wird ihnen dann Omodeo [1]) unter Bedingungen beigesellt, die schon an sich beweisen, dafs damals bereits ein festes Programm für die Frontdecoration vorlag: ihm fällt der „links vom Hauptportal“ auszuführende Theil der Sculpturen zu. Einen weiteren Beleg für die Inangriffnahme der Arbeiten selbst bietet die Notiz, dafs unter den 1478 abgeschätzten Lieferungen dieser drei Meister sich auch „una cornice di marmo morello per la facciata“ befand. — Mit diesen Thatsachen steht allerdings die bündige Angabe des Karthäuserpriors Matteo Valerio, die Façade sei erst 1491 „da terra“, von Grund auf,[2]) begonnen worden, in Widerspruch. Valerio nennt aber folgerichtig auch nicht mehr Solari als Schöpfer dieser Front, sondern Jacopo Antonio Dolcebuono und Ambrogio Fossano (Bergognone), es handelt sich also offenbar um eine vielleicht tief eingreifende Umänderung jenes früheren Entwurfes, welche wahrscheinlich erst durch den Wechsel der Bauleitung nach dem Tode Solaris (1481) erfolgte. Dessen Erbe wurde an der Certosa sein Schwiegersohn Omodeo, der dann, vollends nach

1) Am 13. September 1479 erhält Omodeo als Entgelt für seine Arbeiten eine Pacht bei Binasco und am 7. Februar 1482 Giovanni Mantegazza Honorar für seinen verstorbenen Bruder Cristoforo. — Unter den zahlreichen Meistern, die hier in den Acten ohne speciellere Angabe ihrer Werke genannt werden, finden sich auch, abgesehen von den Mantegazza und Omodeo, mehrere wohlbekannte Namen, so vor allem als Mitarbeiter Omodeos: Benedetto Briosco, Antonio della Porta und Stefano da Sesto, aber auch der feinsten Stilkritik wird es nur ausnahmsweise glücken, ihren Antheil im einzelnen sicher herauszufinden, ebenso wenig, wie es bisher möglich ist, den Stil der beiden Brüder Mantegazza, Cristoforo und Antonio, kritisch greifbar zu unterscheiden. Ist doch selbst der Antheil der Mantegazza und Omodeos keineswegs sicher abzugrenzen, obgleich man dabei wenigstens den allgemeinen Anhalt besitzt, dafs die Mantegazza die rechts vom Portal, Omodeo und seine Gehülfen die links von ihm befindlichen Sculpturen übernahmen.

2) Beltrami nimmt an, man habe damals die bereits begonnene Frontdecoration zu Gunsten eines neuen, reicheren Planes wieder entfernt (S. 80).

dem Hinscheiden des Cristoforo Mantegazza (1482), zunächst bis 1499 zweifellos die über alle künstlerischen Fragen entscheidende Persönlichkeit wurde: — „chi commandava", wie es in einer späteren Urkunde von ihm heifst. Seine Hauptaufgabe war die Kirchenfront, und in der That berichtet Valerio auch von einem 1492[1]) ausgeführten Façadenmodell Omodeos selbst. Omodeo war mit Dolcebuono befreundet und zog ihn bei dieser wichtigen Bauaufgabe wohl zu Rathe. Möglich allerdings auch, dafs Dolcebuono ein eigenes Modell schuf, und ebenso Bergognone, denn in den achtziger und neunziger Jahren sind sicherlich, wie stets in solchen Fällen, von mehreren Seiten Vorschläge für die Gestaltung der Front eingeholt und in Skizzen und Modellen niedergelegt worden.

Auf diese gehen einige Darstellungen der Certosa-Front in Reliefs und Bildern des endenden Quattrocento zurück, die von der heutigen Façade und unter einander abweichen und daher als Vorstufen der letzteren wohl Beachtung erheischen, die jedoch in ihrer Bedeutung für unsere Zwecke nicht überschätzt werden dürfen und keineswegs so zuverlässig sind, dafs man sichere stilkritische Schlüsse aus ihnen ziehen kann.[2])

Am genauesten scheint die Wiedergabe des Kirchenmodelles noch auf Brioscos Relief der Grundsteinlegung am Grabdenkmal des Gian Galeazzo Visconti. Hier zeigt die Front im Hauptgeschofs schon die heutigen vier rechteckigen Fenster, den Horizontalabschlufs und darüber auch die untere Zwerggalerie nebst der Rose, wie die Skizze Bergognones und die jetzige Façade, unterscheidet sich von beiden jedoch vor allem dadurch, dafs sie die doppelte Abstufung der Seitenschiffe unterdrückt. Denn hier ragt nur vor dem Hauptschiff eine hohe, von Strebepfeilern flankirte, mit einer Lünette bekrönte Wand auf, und nur vor die Seitenschiffe legen sich zwei jenen Mitteltheil flankirende Voluten: die äufseren Capellenreihen behalten ein horizontales Gesims. Sowohl der Stilcharakter, wie die Zeit der Ausführung des Reliefs selbst (1495 bis 1496)[3]) machen am wahrscheinlichsten, dafs dieses Modell den vielleicht unter Theilnahme Dolcebuonos entstandenen Entwurf Omodeos von 1492 wiedergiebt. Während in dem Fresco Bergognones nur der doppelte ziemlich genau detaillirte[4]) Sockel auf einen Anschlufs an bereits in Arbeit befindliche Theile schliefsen läfst, zeigt dieses Sarkophagrelief auch das wenigstens in den Grundlinien richtige Hauptgeschofs mit den vier Fenstern, so wie es uns heut entgegentritt, wie es also wohl schon damals in Angriff genommen war.

Dagegen hat dann Brioscо selbst bei seiner späteren Reliefdarstellung für das Hauptportal in jener auch am Visconti-Monument geschilderten Scene der „Grundsteinlegung" ein ganz anderes Frontmodell wiedergegeben (Abb. 91). Dort bleibt die untere Hauptwand fensterlos. Nur das erste Geschofs enthält für die Seitenschiffe zwei getheilte Rundbogenfenster. Dabei sind die beiden Stockwerke abgestuft, wie auf dem Modell in Bergognones Fresco, nur dafs die dortigen starren Giebellinien hier durch die üblichen Concavbögen und in der Mitte natürlich durch eine Lünette ersetzt sind. Keine Zwerggalerien, keine Fialenkrönungen! Dafs diese Reliefdarstellung nicht ganz genau gearbeitet ist, ergiebt sich schon aus dem gleichmäfsigen Intervall der Strebepfeiler, die in Wirklichkeit vor dem Mittelschiff einen doppelten Abstand haben müfsten. Auch waren zur Entstehungszeit dieses Bildwerks die Fenster im Erdgeschofs bereits ihrer Vollendung nahe, und ihr Fehlen auf diesem Modell ist wohl nur durch die Kleinheit des Mafsstabes zu erklären. Möglicherweise fehlten sie aber auch an dem Originalmodell, und dessen Zweck war kein anderer, als die Lösung der oberen Theile, oberhalb des bereits fast fertigen Hauptgeschosses, zu erläutern.

---

1) An anderer Stelle sagt er 1496. Das Modell war in Thon hergestellt und brachte Omodeo das sehr beträchtliche Honorar von 200 Lire imperiali.

2) Magenta (vergl. a. a. O. S. 174, Abb. S. 391) will auch das im Hintergrund auf Bergognones Altarbild der „Beweinung Christi" in der Cappella del Crocifisso der Certosa 1490 wiedergegebene Bauwerk mit der Certosa identificiren.

3) Magenta, S. 174.

4) Man beachte besonders die Vertheilung der Figurennischen in den Strebepfeilern.

Für einen solchen Zusammenhang sprechen zwei andere Wiedergaben der Front, die nicht mehr nur Modelle und Entwürfe, sondern das im Bau befindliche Werk selbst darstellen, und zwar beide in demselben Stadium. Die eine (Abb. 80) ist abermals der Theil eines der Portalreliefs, diesmal der Scene der Kirchenweihe von 1497,[1]) die andere wiederum der Hintergrund eines Bildes von Bergognone, seiner „Kreuztragung" mit den Karthäusern im Museo Civico in Pavia (Abb. 81). Bis zur Linie der Fensterkrönungen hat die Front dort — vom Hauptportal abgesehen — die heutige Gestalt. Ein hölzernes Schutzdach deckt sie in der Höhe der Seitenschiffdächer vorläufig ab. Darüber und zum Theil auch noch dahinter ragen die Rohmauern auf, und wenn sich auch nicht alles an ihnen klar erkennen läfst, so steht doch fest, dafs damals, um 1497, Arcadengalerien zum mindesten vor dem Mittel- und den Seitenschiffen nicht vorgesehen waren. Ganz deutlich zeigen die letzteren oberhalb der grofsen Marmorfenster kreisrunde Blenden, und im Hauptschiff öffnet sich über dem Schutzdach die grofse Rose. Daneben erblickt man selbstverständlich hier noch die Schrägen der Dachstühle.

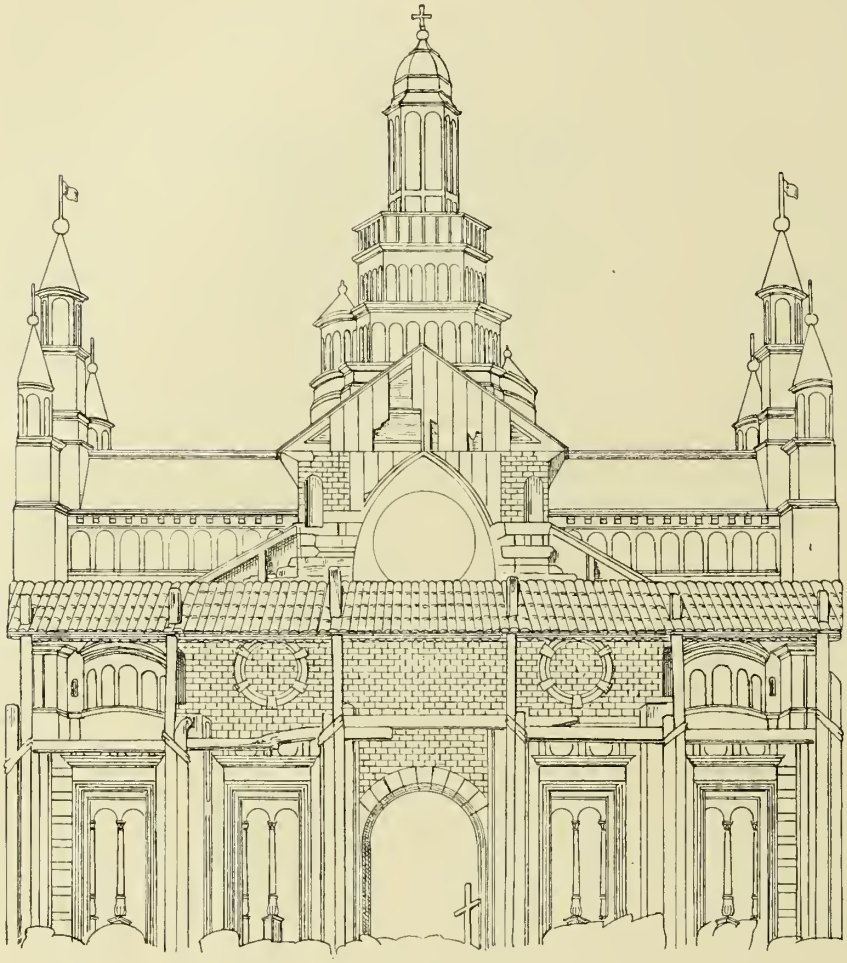


Abb. 80.
Front der Certosa auf dem Portalrelief der Kirchenweihe von 1497.

Um 1497 scheint also für die oberen Theile in der That eine solche Lösung, wie sie das Modell auf dem Portalrelief zeigt, beabsichtigt gewesen zu sein. Die Folgezeit wich dann davon ab, indem sie zunächst nicht nur die in Omodeos (?) Modell des Grabdenkmales vorgesehene untere, sondern auch die auf Bergognones Fresco dargestellte obere Galerie durchführte, die Giebelcontouren selbst freilich dann ganz veränderte.

Diese Abwandlungen haben uns erst später zu beschäftigen, willkommen bleiben die beiden Darstellungen des wirklichen Baues aber auch in dem, was nur dem heute thatsächlich vorhandenen Werk entspricht, denn sie beweisen augenfällig, dafs um 1500 bereits der charakteristischste Theil der heutigen Front, der allein noch unserem Stoffgebiet, der Frührenaissance, angehört, der Vollendung nahe war: der Sockel und das untere Fenstergeschofs.

1) Magenta, S. 244.

## Sockel und Fenstergeschofs. Incrustationsstil. Inhalt des Bildschmuckes.

Jene beiden reliefirten Modelle geben natürlich nur die architektonischen Hauptlinien ohne die Zierplastik wieder, die zuletzt erwähnten beiden Skizzen aber enthalten auch die Andeutungen des plastischen Schmuckes selbst. Sie können füglich zu unserer Hauptaufgabe überleiten, die gleichzeitig den künstlerischen Hauptwerth des ganzen Werkes trifft. Denn nicht als bauliche, sondern als decorative Schöpfung empfängt die Certosa-Front die richtige Stellung in der Kunstgeschichte. Niemals hat Zierplastik ein reicheres Bauwerk geschaffen. Selten freilich fand sie hierbei auch äufserlich günstigere Bedingungen. Gian Galeazzo hatte bestimmt, die Einkünfte der „fabbrica" nach Beendigung des Baues lediglich zu Almosen zu verwenden. Diesen Zeitpunkt möglichst schnell eintreten zu lassen, lag aber weder im Interesse der Mönche, noch auch im Willen des Stifters, der einst selbst gesagt hatte, sein Karthäuserkloster solle „auf Erden nicht seinesgleichen finden". So konnte bei diesem Façadenschmuck die Kostenfrage wohl ganz zurücktreten: je reicher er wurde, um so länger durfte man die Früchte der fürstlichen Freigebigkeit geniefsen.[1]) Die Art jedoch, wie man diese äufseren Bedingungen an dieser Front ausnutzte, bleibt eine freie künstlerische That.

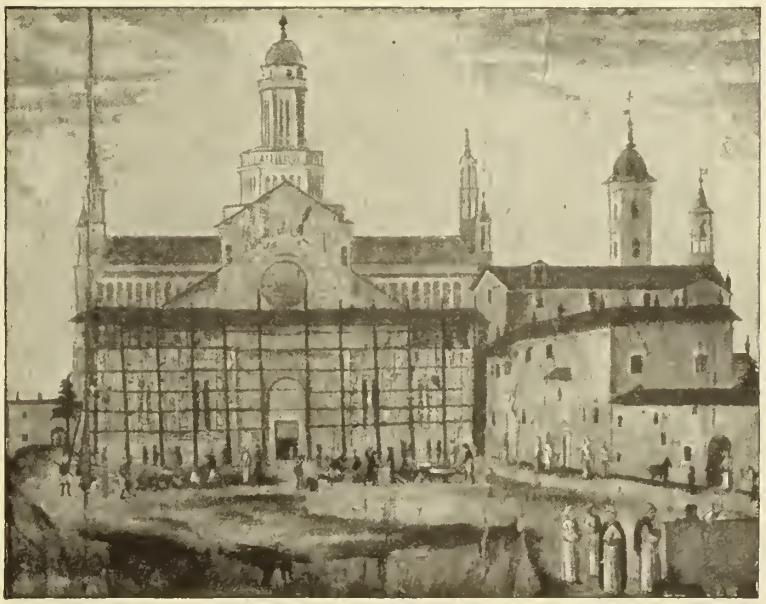


Abb. 81. Front der Certosa auf Bergognones Gemälde der „Kreuztragung" im Museo Civico zu Pavia.

* * *

Seit dem romanischen Mittelalter war es in Italien Brauch, bei dem Façadenschmuck den ausführenden Bildhauern und Steinmetzen in der Detaillirung verhältnifsmäfsig freie Hand zu lassen. Dies geschah auch bei der Certosa. Als man 1473 die Mantegazza berief, lag höchst wahrscheinlich der oben geschilderte Frontentwurf Guiniforte Solaris bereits vor. Aber die Mantegazza waren selbständige Goldschmiede und Bildhauer. Als „scultori sottilissimi e doti" wurden sie vom Sforza empfohlen. Das gilt auch für den jungen Omodeo. Nicht Bauten, sondern Schöpfungen der Zierplastik sind es, denen er seinen Ruf dankt, vor allem Grabdenkmäler. Der architektonische Werth seines bekanntesten „Baues", der winzigen Colleoni-Capelle in Bergamo, ist Null.

Und als Bildhauer und Decorateure gingen diese Meister auch an die bei der Certosa gestellte Aufgabe!

Das leitende Princip ist das der „Incrustation". Man verzichtet auf jene künstlerisch höhere Forderung, dafs der Schmuck die in dem Bau wirksamen tektonischen Kräfte ausspreche, und begnügt sich mit einer Bekleidung des Mauerkerns. — Seit die Marmorwände des Baptisteriums und der Kirche S. Miniato zu Florenz entstanden waren, hatte dieses Decorationsprincip ununterbrochen Anwendung gefunden, und gerade in Oberitalien, vor allem in Venedig, die reichsten Façaden geschaffen. Allein an der Certosa erhielt es eine selbständige Form, deren Eigenart an die romanische Stilweise der Lom-

1) Auf diese Verhältnisse hat zuerst Beltrami die Aufmerksamkeit gelenkt.

bardei anknüpft. Figürliche und ornamentale Plastik bestreitet weitaus den gröfsten Theil des Schmuckes, und die Flächendecoration durch farbige Marmorplatten nimmt erst die zweite Stelle ein. Sie soll den Sculpturen nur den farbigen Rahmen geben. Schon dies unterscheidet den „Incrustationsstil" der Certosa sowohl von der Wiederbelebung der alten „Cosmatenarbeit", wie sie kurz zuvor noch Leon Battista Alberti an der Façade von S. Maria Novella zu Florenz in grofsem Mafsstab versucht hatte, als auch von jener im Princip näher verwandten venezianischen Art, in die Frontmauern bunte Marmorscheiben einzufügen. Der alte, von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Geist der Campionesen, jener „picatores lapidum", der einst den Schmuck des Mailänder Domes und der lombardischen Trecento-Denkmäler geschaffen hatte, bleibt auch an der Certosa noch lebendig. Ihre ganze Façade ist, soweit sie der Frührenaissance angehört, ein aus Werken decorativer Kleinplastik zusammengesetztes Mosaik. — Das geht über die am Chortheil des Mailänder Domes anhebende Decorationsweise, die wir im ersten Bande erörterten, noch wesentlich hinaus. Dort steht die reiche Steinmetzenphantasie immerhin noch in der architektonischen Zucht, und ihre schon fast überreichen Gebilde heben sich von ruhigen Flächen ab. An der Certosa-Front ist selbst diese Contrastwirkung geschwunden. Ihr Schmuck gleicht dem eines buntschimmernden Teppichs, bei dem kein Fleckchen ohne Muster bleibt, wo „Fond" und „Decor" gleichwerthig behandelt sind (Abb. 82). — Nicht an Bauten hatte sich diese Decorationsweise in der Lombardei ausgebildet, sondern an selbständigen kleineren Werken der Zierplastik: an den Grabdenkmälern, Altären und Portalen. Und auch ihr Kunstwerth erscheint am gröfsten, wenn man sie nach diesem Mafsstabe schätzt. Dazu aber wird man auch bei der Certosa-Front fast unwiderstehlich gezwungen. Sobald man sich ihr nähert, bieten sich dem Auge selbständige Formengruppen von einer so in sich abgeschlossenen Schönheit dar, dafs man sie unwillkürlich zunächst für sich allein beurtheilt, und sie selbst aus ihrer in gleichem Reichthum

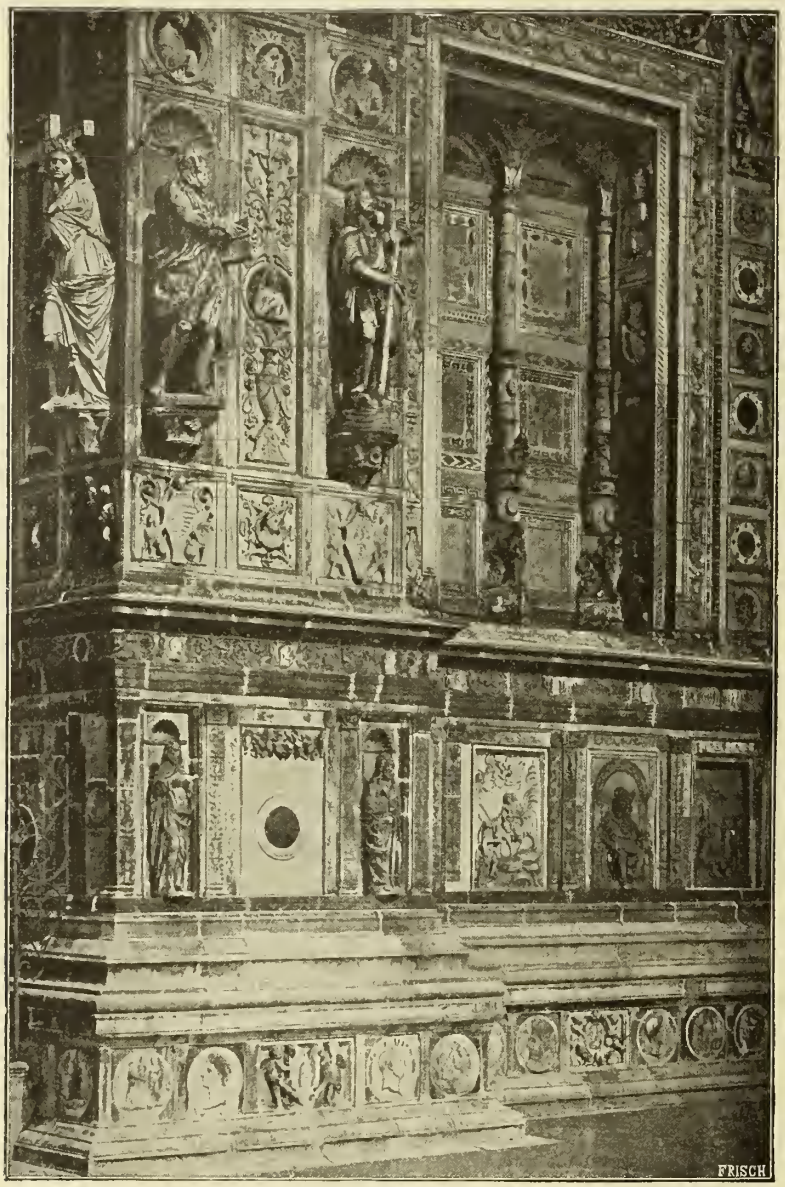



Abb. 82. Certosa bei Pavia. Linke Ecke der Front.

schimmernden Umgebung herauslöst. So schon am Sockeltheil: der Eckpfeiler bis zum Fenstergesims, oder: eine der schmaleren Nischen mit ihren Statuen, oder: die breiteren Nischen mit ihren sitzenden Figuren, oder: eines der Reliefbilder nebst Rahmen; dann vollends im Hauptgeschofs: die Fenster. Das sind wahrhaft mustergültige Leistungen decorativer Phantasie, bei der sich Reichthum und künstlerische Schönheit die Waage halten. Man prüfe einmal lediglich bei diesen Einzelstücken etwa das Verhältnifs zwischen Rahmen und Bild, oder die rhythmische Folge der Schmuckmotive, oder die Abstufung der plastischen und malerischen Werthe! In diesen Leistungen wirkt denn doch auch noch der Einflufs Bramantes nach, freilich nicht in der Mäfsigung des Formtriebes — diese Lehre hat man hier wahrlich ganz vergessen! —, wohl aber in dessen Ausdrucksweise selbst, die innerhalb der Kleinkunst, wie sie die Detaillirung jener Einzelstücke mit sich brachte, doch etwas von jenen durch Bramante im grofsen gebotenen feinen Reizen enthält. In diesem Sinne zeigt die Certosa-Front die schönste Blüthe, welche die durch den Stile Bramantesco veredelte national-lombardische Decorationskunst hervorgebracht hat.

Aber noch eine andere Eigenart des oberitalienischen Geschmackes war hier mafsgebend: die Freude am Erzählen, an einem reichen Inhalt. Auch sie geht auf die romanische Epoche zurück, für die — es sei nur an S. Michele in Pavia erinnert! — die Kirchenfront zur Bildtafel wurde. Am Mailänder Dom und vor allem an der Kathedrale von Como hatte sich die echt gothische Steinmetzenphantasie dieser Neigung bemächtigt. Als ihr dann während des Uebergangsstiles immer reicherer Stoff aus dem Born der Antike zuflofs, war dabei der kirchlich-lehrhafte Ton mehr und mehr verstummt. Im Zeitalter des Humanismus weicht er einer classisch gefärbten Sprache: am Sockel der Certosa stellt der ungemein reiche untere Bildstreifen lediglich antike Stoffe dar. Das ist im Zusammenhang unserer Studien kaum noch auffällig. In den „antikischen“ Medaillons dieses Sockels haben die Mantegazza und Omodeo lediglich eine in der Lombardei längst übliche Decorationsweise in quantitativ gröfserem Umfange auf ein Bauwerk übertragen. Und selbst hierfür besafsen sie unmittelbare Vorgänger. So hatten — um nur einige Thatsachen hier zu nennen — Filarete das Ospedale Maggiore und Bramante die Sacristei bei S. Satiro mit Römerköpfen schmücken lassen, und Vincenzo Foppa am Palazzo Medici acht Römerbildnisse angebracht. An den Grabdenkmälern und Pforten, die solche Medaillons zeigen, sind die Mantegazza und Omodeo selbst betheiligt, und bereits zuvor war mindestens ein Bau, die Colleoni-Capelle in Bergamo, von Omodeo mit solchen Medaillons antik-römischer Fürstengeschlechter und mit Reliefs der Thaten des Hercules decorirt worden. In diesem Fall sprach freilich zweifellos auch der Ruhmsinn mit. Bartolomeo Colleoni hat die Römerköpfe an seiner Grabcapelle gleichsam als eine unverfängliche Ahnengalerie jedenfalls gern genehmigt! So wären sie auch Gian Galeazzo Visconti an seiner Stiftung bei Pavia sicherlich willkommen gewesen. Aber dieser Zusammenhang darf hier kaum betont werden, denn die Auswahl der an dieser Façade dargestellten antiken Bildnisse und Scenen erfolgte offenbar überhaupt nicht nach einem ganz einheitlichen Plan und einem bestimmten Programm — wie am Sockel der Kathedrale in Como —, sondern blieb den Künstlern selbst überlassen. Nur so erklärt sich die bunte Zusammenstellung von babylonischen und persischen Herrschern mit römischen Sagenkönigen und Kaisern, von Hercules und Antäus mit Cicero und Attila: so recht ein geschichtlicher „Mummenschanz“! Und bei demselben sind die Masken meist ganz willkürlich gewählt. Die Vorbilder bestanden hier ebenfalls in antiken und pseudoantiken Münzen und Gemmen, ferner aber schon in freien

Abb. 83. Attila-Medaillon am Sockel der Certosa-Front.

Nachbildungen von Antiken auf Plaketten und Medaillen der Renaissance selbst, zuweilen wohl auch in Stichen und Illustrationen mancher in der berühmten Bibliothek des Castells zu Pavia vorhandenen Manuscripte, und mit diesem an sich schon bunten Material schaltete man völlig frei, in seltsamer Naivetät. Man taufte die römischen Imperatorenköpfe um und erfand dabei zuweilen ganz unmögliche Legenden. Den antiken Köpfen wurde ein phantastischer Helmschmuck der Renaissance gegeben, die gleichen Persönlichkeiten stellte man zweimal völlig verschieden dar — man vergleiche die beiden Doppelbildnisse des Romulus und Remus und die beiden Porträts Ciceros — und den gleichen Typus verwendete man für zwei verschiedene Porträts.[1]) Die Zahl der wirklich antiken Köpfe, welche sich auf den ersten Blick als Bildnisse römischer Imperatoren erkennen lassen, bleibt verhältnifsmäfsig gering. Meist sind es echte Quattrocento-Köpfe — wie die der eben genannten römischen Könige —, oft mit einem Turban oder einer phantastischen orientalischen Kopfbedeckung versehen, wie sie bei der Darstellung der Propheten üblich war. Vielfach gehen diese Medaillons mit allen ihren Seltsamkeiten in der That auf Schöpfungen des Quattrocento selbst zurück, am häufigsten auf Medaillen und Plaketten, die man wahrscheinlich als antike Originale ansah. Das gilt beispielsweise von den Medaillons des Constantin, die, wie J. v. Schlosser[2]) gezeigt hat, nach der Herakliusmedaille, wahrscheinlich einem flämischen Werk des 15. Jahrhunderts, mit veränderter Umschrift frei copirt sind. Das gilt ferner auch von dem hier sehr häufig verwertheten Attila-Medaillon (Abb. 83), welches einen antiken Pankopf mit seinen Hörnern wiedergiebt, der als solcher auf einer Plakette vorkommt, aber auch schon auf einer Quattrocentomedaille „Attila Rex“ getauft ist.[3]) Auch die figürlichen Scenen allegorischer Art sind meist nach Plaketten oder Medaillen copirt, welche die antiken Motive selbständig verwerthen, z. B. nach der bekannten „nach verschiedenen römischen Münzen zum Theil mifsverständlich zusammengestellten“ Medaille des Cristoforo di Geremia mit Augustus und der „Concordia“. Auch der über einen Gefallenen sprengende Reiter („constanter conterit inimicos“), die beiden einen Mann verfolgenden Reiter („velox ausilium“) (Abb. 84) und die römische Gerichtsscene („justus non conturbabitur“) sind nur mittelbar aus antiken Bildwerken abzuleiten. —

Abb. 84.
Medaillon am Sockel der Certosa-Front.

So spiegelt dieser Sockelschmuck der Karthäuserkirche gleichsam eine „classische Walpurgisnacht“ nach dem Geschmack des Quattrocento, in der sich humanistische Gelehrsamkeit und Künstlerlaune, Ruhmsinn und Gestaltungsfreude gar seltsam naiv und phantastisch, jeder „ikonographischen Studie“ spottend, vereinen. —

Allein dieser „antikische“ Bilderkreis füllt an der Certosa doch nur den unteren Sockelstreifen. Der Haupttheil des Sculpturenschmuckes bleibt auch hier den rein biblischen Darstellungen vorbehalten. Die grofsen Reliefs, die Statuen, Gruppen, Statuetten und Medaillons, welche die Mauern oberhalb jenes ersten Sockels bis zur Fensterbrüstung und dann auch weiter bis zur Bogengalerie in unübersehbarer Fülle bekleiden,

1) Medaillen des Numa Pompilius und des Ancus Martius.
2) Jahrb. d. kunsthistor. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. Bd. XVIII. 1897. S. 64 ff.
3) Molinier, Les Plaq. Nr. 41, 42.

schildern die Heilsgeschichte und die Heiligenwelt des christlichen Himmels, um dann am Portal zu den beiden Hauptstiftern, zu dem des Ordens, S. Bruno, und dem der Kirche, Gian Galeazzo, überzugehen. Mit dem antiken Gestaltenkreis, der hier nur noch in einem längst üblichen Mafsstab im ornamentalen Rahmen zu graziösem Formenspiel zugelassen wird, ist dieser Haupttheil des Bildschmuckes lediglich durch die altlombardische Freude am „Erzählen" selbst verbunden.[1])

## 1. Gebäudesockel.

Die genauere Uebersicht über die Bildwerke dieses Sockeltheiles möge der leichteren Orientirung halber nach ihren horizontalen Hauptschichten erfolgen, und da die Erzählung der Heilsgeschichte in den grofsen Reliefs auf beiden Seiten beim Portal anhebt, sei die hierdurch gegebene Richtung auch hier innegehalten.

Ich beginne mit dem unteren Bildstreifen des Sockels, der von vortrefflich gezeichneten, denen der Colleoni-Capelle ähnlichen Fufs- und Krönungsgesimsen eingefafst wird. Der durch fein ornamentirte Pilaster gegliederte Fries selbst enthält hier, ohne besonderen Rahmen in einen dunkelfarbigen Fond eingelassen, jene antiken Medaillons, die nur in der Mitte jedes Strebepfeilers und jeder Zwischenwand durch ein meist von Putten begleitetes Wappenschild unterbrochen werden. Ihre Gesamtzahl beträgt jetzt 62. Sie zeigen folgende Darstellungen und Inschriften[2]):

### Linke Frontseite

(vom Portal aus von rechts nach links folgend).

Wand.

Profilbildnifs, römischer Cäsarenkopf ohne Inschrift.

Profilbildnifs. Umschrift: AVRELIVS·COMMODVS·AVG·GERM.·SAR·AFER.

Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: ANTEVS. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: ALEXANDER · MAGNUS · IMPERATOR.

Wappenschild mit der Visconti-Schlange.

Profilbildnifs. Umschrift: IVDAS · MACHABEORUM. Mercurkopf mit geflügeltem Hut, offenbar im Anschlufs an den Denar des Mamilius Limetanus (restituirte Münze des Trajan[3]).

Profilbildnifs. Umschrift: HERCVLES. (Schmalseite des Pfeilers.)

Wand.

Profilbildnifs eines behelmten Kriegers. Umschrift: IMPERATOR·R·CESAR·AVGVSTVS·P.

Hercules als Kind in der Wiege, die Schlangen erwürgend. Umschrift: HERCVLES.

Pofilbildnifs, bärtiger Kopf mit Turban. Umschrift: MAGNVS·POMP·EVS·TESALLAE·REX.

Wappenschild, späte Arbeit.

---

1) Mit den obigen Bemerkungen soll freilich nicht gesagt sein, dafs an dieser Front jene feinen Beziehungen zwischen Bildschmuck und Ornament und zwischen diesen und den Inschriften, wie wir sie an einigen lombardischen Renaissancedenkmälern nachweisen konnten, vollständig fehlen. Eine genaue Ikonographie würde sie wohl auch hier stellenweis entdecken, eine solche aber müfste zu einem eigenen Buch anwachsen.

2) Zu diesen vergl.: Diego Santambrogio, Epigrafi ed iscrizioni diverse della Certosa di Pavia. Archiv. Stor. dell' Arte. 1896. S. 345 ff.

3) A. v. Sallet, Münzen u. Medaillen. Handbuch d. Kgl. Museen in Berlin. Berlin, 1898. S. 83.

Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: TIBERIVS·CLAVGIVS (sic) ·NERO.
Die römische Wölfin mit den Zwillingen. Umschrift: ROMVLVS·REMVS.
Doppelbildnifs des Romulus und Remus. Umschrift: ROMVLVS·REMVS.

Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS·AVGVSTVS·PATER. (Schmalseite des Pfeilers.)
Profilbildnifs. Umschrift: ANTONINVS·MAGNVS·CONSVL.
Wappenschild.
Profilbildnifs. Umschrift: HADRIANUS·AVG·COS·III·P·P (pater patriae).
Profilbildnifs. Umschrift: ATILA·FLAGELVM·DEI. (Schmalseite des Pfeilers.[1])

Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS·IVLIVS·CESAR·IMPERATOR.
Porträtfigur Caesars mit Scepter und Speer in statuarischer Haltung. Umschrift: DIVVS·IVLIVS·CESAR·IMPERATOR.
Profilbildnifs. Umschrift: MARCVS·TVLIVS·CICERO·CONSVL.
Wappenschild, späte Arbeit.
Profilbildnifs. Brustbild über einem Halbmond. Umschrift: CONSTANTINUS·MASIMVS·AVGVSTVS· nach der Heraklius-Medaille, die J. v. Schlosser[2]) als eine flämische Arbeit des 15. Jahrhunderts in Anspruch nimmt. Den oberitalienischen Meistern galt sie als antik. Ein Vergleich des Steinmedaillons mit dem Original (beide bei Schlosser abgebildet) zeigt, wie frei die Bildhauer verfuhren. Die Legende der Medaille ist ganz verändert.
Reiterbild Constantins. Umschrift: ID·COSTANTINUS·MAGNUS·INPERATOR (sic). Der Kaiser trägt einen langen Talar. Nach der von J. v. Schlosser gleich der vorigen für flämisch erklärten Constantins-Medaille.[3]) Auch hier ist die Inschrift verändert.
Profilbildnifs. Umschrift: TITVS·CESAR·PON·MAXIMVS.

Eckpfeiler der Front.

Innere Schmalseite.
Profilbildnifs. Umschrift: M·CLAVDIVS·CAESAR·AVG·P·M·IR·P·IM·P·P·P.
Profilbildnifs. Umschrift: HADRIANVS·AVGVSTVS.

Frontseite.
Ein Berittener, nach links hin gegen zwei Fufskämpfer ansprengend. Umschrift: ID·TIT.
Profilbildnifs. Umschrift: TITVS·VESPASIANVS. (Vespasians-Münze.)
Wappen, späte Arbeit.
Profilbildnifs. Umschrift: OTAVIANVS·CONSVL.
Augustus mit dem geflügelten Caduceus, reicht einer ein Füllhorn haltenden Abundantia die Hand. Umschrift: CONCORDIA. Nach der Medaille des Cristoforo di Geremia.[4])

Seitenfront des Eckpfeilers.
Jenseits der Ecke, also auf der linken Seite des Eckpfeilers, schon in der Flucht des Langhauses, folgen noch:
Auf Panzer thronender Kaiser mit der Victoria auf der ausgestreckten Rechten. Umschrift: IMPERATOR·CESAR·NERO.

---

1) Nach der bei Molinier Nr. 42 verzeichneten Plakette.
2) Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh. XVIII. Bd. Wien 1897. S. 76. Abb. Taf. XXIII u. S. 83.
3) Abb. a. a. O. Taf. XXII.
4) Molinier, a. a. O. I. Nr. 90. Friedländer, Ital. Schaumünzen. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. II. 1881. Taf. 22; 2. Text S. 180. Vergl. S. 233 Nr. 10 Medaille auf Sixtus IV. von Guazzalotti (Armand S. 9).

Profilbildnifs. Umschrift: NERO·CESAR·ELIEOBARBVS. (Nero-Münze.)

Wappenschild mit Visconti-Schlange und den drei Adlern der Grafen von Pavia, von zwei Putten gehalten. (Omodeo.)

Profilbildnifs, Knabenkopf (nach Caracalla-Münze). Unterschrift: ANTONINVS·PIVS·AVGVSTVS (nach der Medaille des Boldù).

Zwei Knaben neben Todtenkopf, nach der Medaille des Boldù. Umschrift: INNOCENTIA·E·MEMORIA·MORTIS.

Ostseite des Eckpfeilers (stark verwittert).

Profilbildnifs. Umschrift: IMPERATOR·TRAIANVS·NERVA.

Profilbildnifs. Umschrift: DOMITIANVS·CESAR·AVGVSTVS.

**Rechte Frontseite**

(vom Portal aus von links nach rechts folgend).

Wand.

Profilbildnifs mit „orientalischer" Mütze (Rand volutenartig aufgerollt). Umschrift: NABVCODONOSOR·REX·BABYLON.

Profilbildnifs. Umschrift: EVILMEROD ...·FILIUS·REX·BABILONIS.

Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: CIRVS·REX·PERSARVM. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: ALESANDER·MAGNUS·IMPERATOR.

Wappenschild mit Löwe (alt).

Profilbildnifs. Umschrift: DARIVS·REX·PERSARVM.

Profilbildnifs. Umschrift: CAMBISES·FILIVS·PERSARVM. (Schmalseite des Pfeilers.)

Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: NVMAS·POMPILIVS·REX·ROMA.

Doppelbild des Romulus und Remus. Umschrift: ROMVLVS·ET·REMVLVS (sic). Andere Köpfe als auf der linken Frontseite.

Abundantia, Frauengestalt mit Füllhorn und Glocke. Schrift: HABVNDANS·FAMA.

Wappenschild.

Zwei Reiter, einem laufenden Mann folgend. Umschrift: VELOX·AVSILIVM.

Profilbildnifs. Umschrift: TVLLVS·HOSTILIVS·REX·ROMA·III.

Profilbildnifs. Umschrift: ANCHVS·MARTIVS·REX·ROMA·IIII.

Pfeiler.

Profilbildnifs. Umschrift: IMP · CESAR · DOMITIAN · AVG · GERM · COS · XI. (Schmalseite des Pfeilers.)

Profilbildnifs. Umschrift: IVLIVS·CAESAR·IMPERATOR.

Wappenschild.

Profilbildnifs. Umschrift: MARCIANVS·AVGVSTVS.

Profilbildnifs. Umschrift: CAESAR·A ..... COS·II. (Schmalseite des Pfeilers.)

Wand.

Profilbildnifs. Umschrift: M·TVLLIVS·C·P·P·P.

Profilbildnifs. Umschrift: MARCHVS·ANTONIVS.

Ein nackter Reiter, über einen Gefallenen sprengend. Umschrift: CONSTANTER·CONTERIT·INIMICOS.

Wappenschild.

Ein römischer Imperator, Recht sprechend. Umschrift: IVSTVS·NON·CONTVRBABITVR.

Profilbildnifs. Umschrift: SER·GALBA·IMP·CAESAR·AVG·TR·P.

Profilbildnifs. Umschrift: IMP·OTHO·CAESAR·AUG.

Eckpfeiler.

Innere Schmalseite.

Profilbildnifs. Umschrift: ANTONINVS·AVG·PIVS·P·P·COS·XII.

Profilbildnifs. Umschrift: TI·CLAVDIVS·CAESAR·AVG·M·TR·P·IMP·VI.

Frontseite.

Profilbildnifs. Umschrift: IMP·CAESAR·VESP·AVG·P·M·TR·P·P·COS·III.

Profilbildnifs. Umschrift: DIVVS·TITVS·F·VESSP·AVG.

Wappenschild mit den sieben Sternen der Karthäuser.

Profilbildnifs. Umschrift: NERVA...VSTVS·P·M·TR·P·COS·P·P.

Profilbildnifs. Umschrift: CAESAR...VS. (Rand neu).

* * *

Die Darstellungen dieser Medaillons sind vielfach fremden Vorbildern entlehnt. Dennoch darf man die selbständige Bedeutung dieser Arbeiten keineswegs unterschätzen.

Abb. 85. Alexander-Medaillon am Sockel der Certosa-Front.

Die Muster waren meist nur winzige Münzen und Gemmen. Hier sind sie in stattliche Marmorreliefs von 46 cm Durchmesser übertragen, wie es einst Donatello beim Schmuck des Hofes im Mediceer-Palast zu Florenz gelehrt hatte. Auch dürfte vieles überhaupt freie Erfindung sein. Man sehe beispielsweise das „Ancus Martius" genannte Medaillon auf der rechten Seite, diesen Condottierentypus, dem die festgeschlossenen Lippen eine so packende Energie geben! Die scharf gezeichneten Züge, der Spitzbart und die Lockenrollen dieses Kopfes werden uns unter den Werken der Mantegazza später noch oft begegnen; es ist einer ihrer Lieblingstypen. Man prüfe ferner auf dieser Seite etwa den Numa Pompilius, Tullus Hostilius, Nebukadnezar, Evilmerodac, und auf der anderen die fast bäuerisch-plumpen Züge des „Antäus"! Aber selbst da, wo ein antikes Vorbild benutzt ist, hat es ein eigenes Leben empfangen. Wie köstlich spricht dies aus den Köpfen des Vespasian, Cicero, des Nero und Alexander (Abb. 85) der linken Seite und aus dem Kinderkopf des Antoninus Pius Augustus auf der Nordseite des Eckpfeilers.

Wer diese ganze Reihe von Köpfen unbefangen mustert, wird kaum zögern, viele von ihnen den besten toscanischen Porträtmedaillons gleichzustellen.[1]) In der Lombardei selbst sind es zweifellos die schönsten Arbeiten der Gattung, weitaus reifer, als die an Omodeos Colleoni-Capelle, und an Kunstwerth den Römerköpfen des Palazzo Medici in Mailand, des Ospedale und auch der Loggia von Brescia entschieden überlegen. Nur die grofsen Büsten in der Sacristei von S. Satiro stehen über ihnen.

Schon an diesen Kaiserköpfen bewährt sich jene Angabe, die Sculpturen der rechten Frontseite seien den Mantegazza, die der linken Omodeo zugefallen. Trotz der gleichen Mafse und Themata ist die Arbeit doch schon hier in der That charakteristisch verschieden: rechts ist jedem Medaillon ein hoher, gerader Rand gegeben und der Reliefkopf aus der hängend vertieften Grundfläche mit scharfer Unterschneidung der Contouren herausgearbeitet;

1) Nützlich wird hier auch ein Vergleich mit dem bekannten Profilrelief des Mino da Fiesole im Bargello. (Ktlg. S. 430 Nr. 331). M. Aurelius Caesar. Aug.

links fehlt der Rand ganz, und das Relief hebt sich ohne Unterschneidung in weicher Form über den Fond.[1]) Die Betonung der Contouren bei den Medaillons der rechten Seite ist eine Eigenart der Mantegazza. Auch in den eckig bewegten und in Knitterfalten gehüllten Engeln neben dem Wappenschild zeigt sich ihre Weise klar genug.[2])

## 2. Reliefs und Heiligenfiguren.

### Gesamtanordnung.

Ueber dieser kaleidoskopartigen Bilderreihe aus der altorientalischen und classischen Welt folgt der Hauptschmuck des Sockeltheils: der hohe friesartige Streifen mit Reliefs

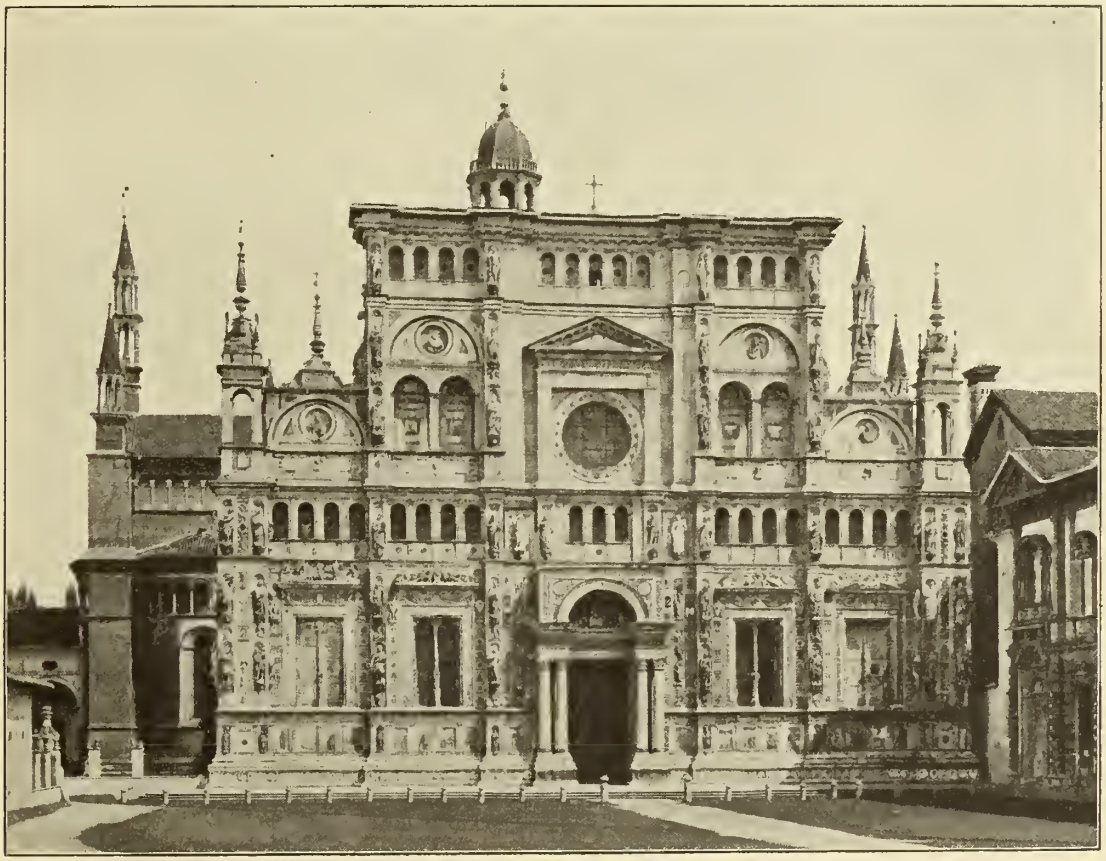


Abb. 86. Front der Certosa bei Pavia.

aus der Heilsgeschichte und mit Heiligen. Hier wird der decorative Organismus weit stattlicher. Die Strebepfeiler zeigen Nischen mit Statuen, die zwischen ihnen liegenden Wandfelder Reliefbilder von figurenreichen Scenen und Einzelgestalten. Wenn man die Statuen mit „S.“, die thronenden Einzelfiguren mit „T.“ und die Reliefscenen mit „R.“ bezeichnet, läfst sich die rhythmische Reihe des ganzen Frieses, vom Portal aus beginnend, in folgendem Schema andeuten:

| Portal. | S. R. | S. | R. R. T. R. | S. | R. T. R. S. | S. + S. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Wand | Pfeiler | Wand | Pfeiler | Wand | Eckpfeiler. |

1) Bemerkt sei auch, dafs einer der kleinen, die Medaillons trennenden Pfeiler auf der linken Seite in seiner Füllung das bei Omodeo so beliebte Motiv der hängenden Fruchtpyramide zeigt.

2) Selbstverständlich ist auch hier nicht alles eigenhändige Arbeit der leitenden Meister. Auf der linken Seite besonders fallen mehrere Medaillons — Hadrian und Caesar — durch eine andere Stilweise auf, die viel Verwandtschaft mit den Kaiserbüsten der Loggia von Brescia zeigt. Sollte schon hier Antonio della Porta neben Omodeo gearbeitet haben?

Dieser Wechsel von Reliefs und Statuen, von stehenden und thronenden Einzelfiguren, ist keineswegs willkürlich. Die Strebepfeiler mufsten durch Einzelstatuen betont werden, und diese waren möglichst durch Reliefs einzufassen. Allerdings hätte sich bei der Wahl anderer Mafse und bei einiger Beschränkung des Formtriebes ein weit ruhigeres, klareres Gesamtbild erreichen lassen. Das aber lag nicht im Geschmack dieser Meister. So konnten sie sich auch bei der ornamentalen Detaillirung des Rahmenwerkes hier gar nicht genug thun. Die Reliefbilder nur durch Pfeiler zu trennen, schien ihnen nicht ausreichend; sie gaben jedem Relief aufserdem noch einen eigenen Rahmen durch Leisten, die es in gleichmäfsiger Breite — allerdings nach gothischem Brauch nur auf drei Seiten — umziehen. Und dabei wurden Pfeiler und Leisten gleich üppig mit Zierwerk übersponnen, welches an den verticalen Flächen meist als candelaberartige Füllung aufsteigt, an den horizontalen als feiner Rankenfries fortläuft; dabei wurde ferner an den oberen Endpunkten jedes Reliefrahmens noch ein winziges Medaillon aus grünem Marmor vorgeheftet.

## Ornamentik.

Die Ornamentik der Füllungen und Friese ist schier unerschöpflich. Den Kern der Zeichnung liefert die Pflanze als Kelch, Ranke, Blüthe und Palmette; dazu dann Vasen, Körbe, Füllhörner, Schilde, Trophäen, Stierschädel, Ketten und Bänder, Cherubimköpfchen, mannigfache Einzelfiguren, ja ganze Gruppen, die dann meist den Candelaberaufbau frei bekrönen. Auch als Sockelstück dient bei diesen Candelaberfüllungen zuweilen eine Gruppe von Centauren, Sphinxen, Engeln oder nackten Männern, die als Atlanten oder karyatidenartige Träger fungiren. Aehnliche Gruppen stehender oder knieender Putten halten an der Candelaberspitze auf Schilden einen Posaunenbläser oder eine gelagerte Männergestalt hoch. Solche Puttengruppen sind auch zuweilen mitten in den Candelaber eingefügt, als dessen Krönung neben dem bekannten Reigen der drei singenden Engel gelegentlich auch wohl ein mit völlig malerischer Freiheit componirtes Bild dient. Auch dort wechseln antike und biblische Scenen ab: Hercules und Antäus, der Centaurenkampf, das Opfer Abrahams und Moses, die Gesetztafeln empfangend. —

Charakteristischer Weise befinden sich die meisten dieser reicher figürlich belebten Ornamentfüllungen an der linken Frontseite, die Omodeo übernommen hatte, und in der That darf man ihm dieselben mit Bestimmtheit zuschreiben. Arbeiten dieser Art haben wir von ihm schon in Fülle kennen gelernt, besonders an der Colleoni-Capelle, an seinem zum „kleinen Klosterhof“ führenden Portal, an den Sacristeithüren. Auch hier erscheint Omodeo so recht als der Meister der Miniaturplastik, der mit besonderer Freude winzige, wenige Centimeter hohe Figürchen in das Rankenwerk einfügt. Wahre Meisterstücke dieser Gattung sind vor allem seine Capitäle der Trennungspfeiler, sämtlich variirt, von vollendetem Geschmack. So reich und fein wie an der Front der Colleoni-Capelle sind diese Pilaster der Certosa allerdings nicht, aber von der für Omodeo bezeichnenden Reliefperspective, die den Relieffond gleichsam vergessen lassen will, ist auch hier virtuoser Gebrauch gemacht.

Obgleich Omodeo von zahlreichen geschickten Künstlerhänden unterstützt wurde, dürfte die Zeichnung aller auf der linken Frontseite befindlichen Pilaster doch auf ihn selbst zurückzuführen sein. Das ergiebt auch ein Vergleich mit denen der rechten Seite, die durchschnittlich minder reich und fein behandelt sind.[1]) Als Ornamentist war Omodeo den Mantegazza zweifellos überlegen. Aber diese Unterschiede haben nur für die specielle Stilkritik Bedeutung: sie sind keineswegs etwa so grofs, um die Gesamtharmonie im geringsten zu gefährden. Mit ihrer Bevorzugung vegetabilischer Formen, die ziemlich streng stilisirt bleiben, mit der mustergültigen Feinheit der Zeichnung und der gleichartigen Reliefhöhe stellen diese Pilasterfüllungen in ihrer Gesamtheit die höchste Leistung jener echt Bramantesken Ornamentik dar, die in der Lombardei vor allem durch die Decoration der Sacristei bei S. Satiro eingeführt worden war. Hier hat sich der rein lombardische

1) Vor allem fehlt ihnen gerade jene so bezeichnende figürliche Kleinplastik. Die Capitäle der Pilaster bleiben sämtlich rein ornamental, in gröfseren Formen als drüben. Auch in ihren Füllungen fehlt die Menschengestalt; das Rankenwerk hebt sich scharf vom Fond ab.

Geschmack trotz malerischer Fülle ausnahmsweise einmal dem strengen Muster gefügt, denn seine Eigenart kommt — übrigens graziös genug! — nur an jenen oben erwähnten bildmäfsigen Krönungsgruppen zum Ausdruck und ferner freilich auch an jenen in den Ecken der Reliefrahmen nur eben angehefteten Medaillons aus grünem Stein mit antiken Profilköpfen,[1]) die dem gleichen schier unerschöpflichen Arsenal antiker Münzen und Gemmen, wie der Bildschmuck des unteren Sockelfrieses, entnommen sind.

## Reliefs.

Die Reliefs sind Arbeiten der Hauptmeister, in grofsem Mafsstab, an hervorragender Stätte! Man sollte hier füglich die Urbilder oder doch die reichste Fassung jener „Schulvorlagen" erwarten, von denen die meisten Sculpturen verwandter Art an den übrigen Renaissancedenkmälern der Lombardei bald mehr, bald minder abhängig erscheinen. In der That trifft dies theilweise zu, allein diese Arbeiten haben doch nur eine „decorative" Bedeutung, und Gehülfenhände sind an ihnen stark betheiligt. In ihrer Gesamtheit freilich bleibt diese Reliefreihe das Hauptdenkmal der lombardischen Frührenaissance auf dem Gebiet erzählender Plastik, und alle stilistischen Eigenheiten der Schule sind hier vereint.

Es sind Reliefbilder mit reichen landschaftlichen oder baulichen Hintergründen, Kastenreliefs mit meist abgeschrägten Wandungen. Jedoch ist die thatsächliche Vertiefung des Relieffeldes im Verhältnifs zu der scheinbaren Tiefenausdehnung der Scenerie und zu dem Formenreichthum, der diese erfüllt, nicht grofs. Die aus der Ferne als Freifiguren wirkenden Gestalten sind schräg unterschnitten, und der dadurch längs ihrer Umrisse entstehende Schlagschatten läfst sie runder erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Dasselbe gilt von den wie Versatzstücke der Bühne in den Vordergrund vorgeschobenen Architekturtheilen. Die Tiefe dieser Unterschneidungen mindert sich nach dem Hintergrunde zu in einem der linearen Verkürzung entsprechenden Grade, weicht dann dem flachsten Relief von nur wenigen Millimetern und geht schliefslich in eine Zeichnung mit eingeritzten Umrifslinien über. Der Eindruck einer bühnenartig vertieften Scenerie wird noch dadurch wesentlich verstärkt, dafs die vorderen schrägen Wandungen des ganzen Relieffeldes oft ein selbständiges, reiches Rankenornament oder wenigstens ein Astragal zeigen, sodafs sie für das Bild einen Coulissenrahmen abgeben. Einmal (bei der „Auferweckung des Lazarus") ist sogar auch oben ein soffitenartiger Abschlufs angebracht: eine zwischen Stierschädeln ausgespannte Guirlande mit einem Adler.[2]) Zwischen Rahmen und Bild vermitteln ferner bei einzelnen Scenen die in der einen Ecke des Relieffeldes oben in Wolken oder zwischen Cherubim frei schwebenden Gestalten Gottvaters oder eines Engels. Wolken und Figuren ragen dabei wiederum wie Soffiten vom Rand aus schräg in die Bildfläche hinein, aber diese „Schwebefiguren" füllen hier nur die Ecken, und noch nicht, wie bei anderen Reliefs, die ganze obere Mittelfläche.

Die Scenerien selbst sind überall sehr stattlich und reich belebt, wobei den Figuren und dem Schauplatz fast das gleiche Raumvolumen zugewiesen ist. Das Verhältnifs zwischen beiden ist in diesem Sinne ähnlich, wie etwa bei den Bildern Mantegnas. Die an der Hauptscene unmittelbar theilnehmenden Gestalten sind gruppenweise in mehreren, hinter einander liegenden Raumschichten angeordnet, von denen die Scenerie des Hintergrundes meist durch einen beträchtlichen, schon in der starken Verkleinerung ihrer Gebilde gekennzeichneten Abstand getrennt wird. Dabei nimmt jedoch die Genauigkeit der Detaillirung im Hintergrund kaum ab. Vielmehr sind dort beispielsweise die winzigen ornamentalen Verzierungen der Baulichkeiten ebenso sorgsam wiedergegeben, wie ganz im Vordergrund: ein Verfahren, dessen Unrichtigkeit der echt lombardischen Freude an der Miniaturarbeit und der Schulung in der Goldschmiedekunst zu Gute zu halten ist. Solche conventionelle Züge finden sich auch sonst. So sind „Untersicht" und „Aufsicht" bei den

1) Magenta, S. 203; pietra verde. links: 24, rechts: 22 (zwei geraubt).

2) Die gleiche Decoration, aber mit Porphyrscheiben, findet sich über den beiden seitlichen Eckpfeilern der Front (vergl. Abb. 82).

Einzelheiten keineswegs stets streng nach Mafsgabe der meist in der Kopfhöhe der Hauptfiguren liegenden perspectivischen Augenpunkte gegeben.

Und conventionell, schon völlig in der Art einer schulgemäfsen Stilistik, welche die Freiheit der Naturauffassung einem ganz bestimmten Formenschema opfert, ist theilweise auch das Figürliche selbst. Langgestreckt und eckig bewegt sind die Gestalten, von nur herber Schönheit auch wo sie anmuthig sein sollen, öfter noch im Ausdruck des Affectes jedes Reizes baar. Dabei fehlt es auch nicht an starken Verzeichnungen. Am auffälligsten aber bleibt die Behandlung des Faltenwurfes, der sich etwa wie zerknittertes Papier in durchaus gleichartiger Weise über alle Formen legt, dieselben verdeckend, ohne ihren Organismus plastisch zum Ausdruck zu bringen. Trotzdem läfst der malerische Reiz des Ganzen, und die zuweilen bewunderswerthe Innigkeit der Seelenschilderung diese stilistischen Seltsamkeiten oft vergessen.

Das alles sind charakteristische Züge der specifisch lombardischen Frührenaissancesculptur, die nicht nur allen diesen Reliefs, sondern einer ganzen Reihe ungefähr gleichzeitiger Bildwerke eignen. Ihre stilgeschichtliche Erörterung mufs dem Schlufscapitel vorbehalten bleiben, welches dabei alle hierher gehörenden Hauptwerke zusammenfafst. Hier sei nur betont, dafs diese Stilistik an der Certosa zuerst und in gröfster Ausdehnung in diesen Frontreliefs auftritt, die urkundlich am frühesten bei den Mantegazza bestellt wurden. Sie also haben aller Wahrscheinlichkeit nach diesen Stil hier eingeführt. Dann machte auch Omodeo ihn sich zu eigen. Dabei ging er von seiner eigenen Weise, wie wir sie in seinen Jugendarbeiten in Bergamo kennen gelernt haben, und wie sie uns auch in der Certosa an seinem zum „kleinen" Klosterhof führenden Portal, an den Thonsculpturen des Klosterhofes selbst und an der Porta della Sagrestia vecchia im Querschiff entgegentritt, fast vollständig ab.

* * *

Der ikonographische Zusammenhang verlangte, die Uebersicht über diese erzählenden Reliefs mit der linken Seite zu eröffnen, auf der sich die Scenen aus der Jugendgeschichte Christi befinden. Diese Reihe hatte Omodeo übernommen: vielleicht nicht zufällig, denn nach Mafsgabe seiner Jugendarbeiten lagen ihm heitere Stoffe besser, als die dramatisch bewegten Ereignisse der Heilstragödie. Für diese scheinen dagegen die Mantegazza eine Vorliebe besessen zu haben, und bei dem oben gekennzeichneten Verhältnifs der beiden Meister zu einander empfiehlt es sich daher, dem ikonographischen Gesichtspunkt entgegen, hier mit der Reliefreihe der rechten Seite zu beginnen.

Dieselbe ist vor ihrem Gegenstück allgemeingültig zunächst durch einen volleren Erzählungston ausgezeichnet. Sehr reiche Bilder entrollen sich. Auf die Nebenfiguren, welche die Hauptacteure als Chorus umgeben, und auf die prächtige Ausgestaltung der Scenerie ist besondere Sorgfalt verwandt. Das lehrt schon das erste Relief neben dem Portal. Leider ist dasselbe so zerstört, dafs der Hauptvorgang nicht einmal mehr sicher bestimmt werden kann. Magenta bezeichnet es ohne weiteres als „Christus und die Ehebrecherin". Eher noch könnte man an die „Vertreibung der Wechsler von der Tempelpforte" denken. Dann wäre die reiche Gestaltung des im Hintergrund aufragenden Bauwerkes, welches mehr als die Hälfte der Bildfläche füllt, auch inhaltlich noch besonders gerechtfertigt. Dieser doppelstöckige Hallenbau, der sich oben emporenartig nach aufsen öffnet, ist eine der vornehmsten und reichsten Architekturen, welche die Bildhauer-Architekten der Lombardei ersonnen haben. Er wäre ohne den unten etwas gar zu zierlichen Schmuck selbst Bramantes würdig. Das Ganze erinnert etwas an die Loggia von Brescia. Von der Empore dieses Baues schauen Männer zahlreich herab, aus dem Inneren unten treten andere heraus, um sich zur Linken und zur Rechten gruppenweise zu vereinen. So umgeben sie im Halbkreis eine würdige Gestalt (den Heiland?), die sich zwei ganz vorn am Boden Sitzenden zuwendet. Rechts oben schwebt vor Wolken und Cherubim Gottvater, der mit der Segensgeberde herabblickt. Feierlich ist die Stimmung des Ganzen, aber ohne dramatisches Leben. Man rufe sich Donatellos Wunderdarstellungen

im Santo zu Padua mit ihren so leidenschaftlich an der Haupthandlung betheiligten Zuschauern ins Gedächtnifs! Dabei sind in diesen meist in Quattrocento-Costüm gekleideten Figuren die Gegensätze — Vorder- und Rückenansichten — gar zu absichtlich symmetrisch vertheilt und die einzelnen Stellungen zu gespreizt.

Bei der „Auferweckung des Lazarus" fesselt ebenfalls vor allem der Reichthum der scenischen Ausstattung. Auch hier ein ungemein prächtiges Architekturbild mit hoher Säulenhalle und stattlichem Thorbogen und noch zahlreichere Figuren, als auf dem Nachbarrelief, die aber alle der Haupthandlung völlig ruhig zuschauen, denn der Ausdruck des Staunens durch die erhobenen Hände bleibt ohne rechte Lebendigkeit. Die Mittelgruppe ist sehr zerstört, doch darf man annehmen, dafs auch sie am wenigsten gerade den dramatischen Gehalt des Stoffes erschöpft.

Bewegter ist das folgende Relief der „Verspottung Christi". Zwar spielt sich auch diese Scene auf einem rings von Baulichkeiten umgebenen Platz ab, aber die Architektur ist hier strenger gehalten. Im Hintergrund ragt jenseits eines Triumphbogens eine Candelabersäule mit einem Reiterbildnifs, dem „Regisol" von Pavia, auf. Vorn links sitzt demüthig Christus, eine ganz frei herausgearbeitete Figur. Ein dürrer Gesell hinter ihm in engem Schnürwams erhebt schreiend die Rechte, und zwei Schergen beugen vor dem König mit dem Rohrscepter spottend die Knie, heben die Fäuste und schleudern ihm ihre Verwünschungen zu. Aber alle diese Bewegungen bleiben lahm! Die ganze Composition hat manche Aehnlichkeit mit Omodeos Relief der „Geifselung" Christi am Colleoni-Sarkophag in Bergamo, und schon oben ist bemerkt worden, dafs dieses Bergamasker Relief nebst seinem Gegenstück auf der anderen Sarkophagseite wahrscheinlich später entstand, als die übrigen Sarkophagreliefs, vielleicht erst nachdem Omodeo dieses Bildwerk der Certosa-Front gesehen hatte.[1]) Stil und Formenbehandlung sind jedoch charakteristisch verschieden. In Bergamo kraftvoll untersetzte Gestalten und Römertypen — an der Certosa spindeldürre Figuren mit gespreizten Bewegungen, meist im Zeitcostüm; dazu die schon ganz conventionell gemeifselten Knitterfalten der Mantegazza.

Noch näher ist die Beziehung zu einem späteren Werk Omodeos bei der „Beweinung des Gekreuzigten". Diese Composition, bei der das Kreuz mit dem Heiland vor felsiger Landschaft genau in der Mitte der Bildfläche aufragt, Magdalena, die knieend den Kreuzesstamm umfafst, nur im Rücken gesehen ist, links dagegen die Gruppe der ohnmächtigen Maria mit ihren Frauen ganz en face und rechts der stehende Johannes in halber Seitenwendung dargestellt wird, scheint damals in der Lombardei hergebracht gewesen zu sein. Wir finden sie fast genau so auf einem der Reliefs Omodeos am unteren Colleoni-Sarkophag und am S. Lanfranco-Denkmal in dessen Kirche bei Pavia, ähnlich aber auch auf dem berühmten Altargemälde Bergognones in der Certosa selbst. Die Formenbehandlung im einzelnen ist der Verwitterung halber nicht mehr zu würdigen.

Wie für die „Trauer am Kreuz", so war auch für die Auferstehungsscene, welche das nächste Relief, das letzte in dieser ganzen Reihe, schildert, eine in Oberitalien traditionelle Auffassung gegeben, an der in beiden Fällen vor allem Mantegna Antheil hat, ohne dafs deshalb hier eine unmittelbare Copie einzelner Figuren und Motive nachweisbar wäre. Selbst die Ausnutzung dieses Stoffes für perspectivische Probleme, deren Lösung sich auf Kosten des geistigen Gehaltes ungebührlich vordrängt, war damals bereits allgemein üblich. Darin stimmt dieses Certosa-Relief auch mit der schon oben geschilderten Auferstehungsscene am Colleoni-Sarkophag von der Hand Omodeos überein. Eine Gestalt, und gerade die auffallendste, ist beiden Reliefs sogar gemeinsam: der in stärkster Verkürzung wiedergegebene Wächter, der vorn mit an den Leib angezogenen Beinen auf dem Rücken liegt. Dieses perspectivische Kunststück ist in beiden Reliefs gleich gut gelungen, im übrigen aber ist die Darstellung an der Certosa-Front von der Omodeos doch wesentlich verschieden. Während dort Christus dem geöffneten Grab feierlich entsteigt, schwebt er hier frei über dem geschlossenen Sarkophag, und zwar in einer wenig glücklichen Haltung, die durch das unmotivirte Heben des linken Beines gar zu

1) Es sei daran erinnert, dafs auch das Relief in Bergamo den „Regisol" wiedergiebt.

leicht den Eindruck einer balancirenden Gestalt hervorruft. Der Mangel an Schönheitsgefühl tritt auch sonst hier krafs hervor, und zudem zeigen die drei anderen, ebenfalls in kühnen Verkürzungen aufgefafsten Wächter, die in Bergamo naturwahr und vortrefflich durchgearbeitet sind, hier an der Certosa eckige Bewegungen und starke Zeichenfehler, wie auch der Sarkophag und das Verhältnifs von Unter- und Aufsicht perspectivische Verstöfse aufweisen. — Von neuem drängt sich da die Autorenfrage auf. Das Relief gehört seiner Stelle nach zu den Arbeiten der Mantegazza, und sein Stil will sich eher deren Kunstcharakter, als dem der Jugendarbeiten Omodeos fügen. Dann hätte der letztere also in Bergamo das Vorbild seiner neuen Lehrmeister von der Certosa verbessert. Möglich aber bleibt es auch, dafs dieses Relief der Certosa ebenfalls von Omodeo stammt, aber erst aus seiner „mittleren" Periode, aus den achtziger Jahren, in denen er — wie seine Sculpturen in Cremona beweisen — die Eigenart seiner neuen Muster, der Mantegazza, noch zu überbieten suchte, und dabei zuweilen in so starke Manier und Flüchtigkeit verfiel, dafs man ihm dieses Certosa-Relief trotz der früheren besseren Leistungen in Bergamo wohl zutrauen darf.

Aehnliche Fragen schweigen auch bei der links vom Hauptportal befindlichen Reliefreihe nicht ganz, aber dort gehen wir bei deren Beantwortung doch etwas sicherer, denn dort bieten sich die Jugendarbeiten Omodeos in Bergamo dauernd zum Vergleiche dar, und dessen Ergebnifs lehrt den eigenartigen Umwandlungsprocefs, der sich in der Kunstweise Omodeos an der Certosa durch den Anschlufs an die Mantegazza vollzog, näher kennen.

Das erste Relief allerdings, der „Sündenfall", gewährt hierfür geringere Ausbeute, wiederum weil es sehr zerstört ist. Die durchaus symmetrische Anordnung, welche Adam und Eva ziemlich steif zu beiden Seiten des genau in der Mitte zwischen zwei Baumreihen aufragenden Apfelbaumes aufstellt und dabei auf die sinnfällige Wiedergabe der Verführungsscene als solcher überhaupt verzichtet, findet sich ganz ähnlich auch am Frontrelief zu Bergamo. Die Behandlung der nackten Formen ist in beiden Arbeiten entschieden verwandt.

Die nun folgenden Reliefs, von denen die „Verkündigung" und die „Anbetung des Kindes" durch die Hirten und durch die Könige am oberen Sarkophag des Colleoni-Monumentes in Bergamo Gegenstücke besitzen, haben mit der dort herrschenden Kunstweise des jungen Omodeo vor allem die liebenswürdige Grundstimmung gemein. Der scenische Aufwand freilich ist auch hier wesentlich gesteigert, die Baulichkeiten sind fast ebenso stattlich und schmuck, wie auf den Reliefs der rechten Seite; auch die Figurenzahl ist den Bergamasker Reliefs gegenüber vermehrt, allein der Gesamtcharakter der Darstellungen bleibt der gleiche, und die Analogie geht zuweilen fast bis zur Wiederholung. Bei der „Verkündigung" ist Zahl und Anordnung der Gestalten dieselbe. Auch an der Certosa stehen hinter Gabriel, dessen Grufs Maria hier allerdings aufrecht empfängt, die beiden aneinander geschmiegten Engel. Bei der „Anbetung der Hirten", wo die Gruppirung im Halbkreis um das in der Mitte ruhende Kind, die auch im Lünettenrelief der Porta della Stanza del Lavabo wiederkehrt, hergebracht war, sind uns wenigstens einige Typen von Bergamo her bekannt; zahlreicher noch bei dem Relief der „Anbetung der Könige". Allein in allen drei Reliefs ist der „Stil" im engeren Sinne, die Formenbehandlung, sowohl der Körper und Köpfe, wie vor allem der Falten, ein anderer als in Bergamo, und in jeder Hinsicht zeigt sich dabei der Einflufs der in der Reliefreihe zur Rechten ausgesprochenen Kunstweise der Mantegazza. Ja dieser ist so stark, dafs es zunächst kaum gelingen will, zwischen den Reliefs der beiden Frontseiten überhaupt stilistische Unterschiede zu finden. In der That beschränken sich dieselben darauf, dafs die bekannten lombardischen Stileigenthümlichkeiten an dieser linken Reliefreihe in einer etwas gemäfsigteren, gefälligeren Art auftreten. Die Figuren heben sich in etwas vollerer Körperlichkeit vom Fond ab, sind nicht ganz so lang und hager, ihre Bewegungen nicht ganz so eckig, die Kopftypen minder herb. Die naive Schönheitsfreude, die in Bergamo gerade die kindlichen und jugendlichen Gestalten so liebevoll dargestellt hatte, bricht auch hier noch durch. Dafs dieser Zug bei Omodeo nicht immer in Kraft bleiben sollte, haben wir bereits kennen gelernt, und des Meisters Sculpturen in Cremona werden es noch augenfälliger bestätigen.

Gerade unter diesem Gesichtspunkt sind diese Frontreliefs der Certosa lehrreich. Aber noch ein Anderes kommt hinzu. Sei es durch die eigene Reife, sei es durch den Einflufs der Mantegazza: Omodeo hat in diesem neuen Stil den Gefühlsausdruck zweifellos vertieft und innigere Töne gefunden, als zuerst in Bergamo. Man vergleiche das Engelpaar auf den Reliefs der „Verkündigung"! In Bergamo stehen zwei Kinder neben einander, ohne inneren Antheil an der Scene — an der Certosa sind es zwei Mädchen, spindeldürr und unbeholfen, aber aus den gesenkten Köpfen und der ganzen Haltung sprechen rührend Andacht und Demuth. So auch bei den beiden Anbetungsscenen. Die psychologische Charakteristik ist weit lebhafter geworden. Wieviel würdiger ist die Haltung Josephs bei der Huldigung der Könige an der Certosa! Selbst alle Nebenfiguren sind nun auch geistig mit einander verbunden: nirgends ist Omodeo dem Bergognone näher gekommen, als hier. — Dabei blieb die Sorgfalt seiner Arbeitsweise vorerst noch die gleiche, wie in Bergamo. Die Baulichkeiten sind ebenso fein detaillirt und mit Ornament übersponnen, wie drüben auf den Reliefs der Mantegazza. Am reichsten ist die Halle, in der die „Verkündigung" erfolgt.[1]) Die Hintergrundsarchitektur ist auch der einzige Theil, der auf dem hier noch nicht genannten Relief, der „Darbringung im Tempel", — dem vierten der ganzen Reihe — unversehrt erhalten blieb. Diese schmucke Tempelconche mit ihren Muschelnischen, den Büsten in den Zwickeln und der cassettirten Kuppel darüber erinnert sofort an Bramantes Sacristei bei S. Satiro. Die Figuren selbst sind leider so zerstört, dafs nur noch die ruhige Feierlichkeit der Composition gewürdigt werden kann. Das letzte Relief der ganzen Reihe, die „Flucht nach Aegypten", ist, gleich seinem Gegenstück auf der rechten Seite, der „Himmelfahrt Christi", ein unbedeutendes Barockwerk. —

Diese erzählenden Reliefs der Certosa-Front wurden oben unter den Künstlernamen der Mantegazza und Omodeos, also der leitenden Meister, behandelt. Das geschah nothgedrungen, da es unmöglich scheint, den Antheil der Gehülfenhände anders als etwa lediglich auf Grund eines persönlichen Stilgefühles auszuscheiden. Wenn aber zum Schlufs auch diesem das Wort erlaubt ist, sei die Vermuthung ausgesprochen, dafs besonders an den Reliefs der linken Seite Antonio della Porta stark betheiligt war. Die sichersten stilkritischen Handhaben hierfür bieten wohl dessen später zu schildernde decorative Sculpturen in Brescia, besonders in der dortigen Miracoli-Kirche. Antonio della Porta dürfte aber auch an den grofsen Einzelfiguren mitgearbeitet haben, die diese erzählenden Reliefs der Certosa-Front trennen. Schon die beiden ersten Engelstatuen zu beiden Seiten des Hauptportales machen dies besonders im Hinblick auf ähnliche Figuren der Miracoli-Kirche wahrscheinlich. Der schönere, auf ein Füllhorn gelehnte Engel rechts scheint allerdings den Mantegazza anzugehören. Magenta bemerkt hierzu, es sei vielleicht der einzige Engel, den diese in einer völlig ruhigen Auffassung dargestellt haben. Die herben, eckigen Formen des schlanken Leibes, die Knitterfalten und die Flügel folgen jenem Engeltypus, den man an der Certosa selbst, ferner in Mailand, am Dom von Como und in Brescia und Cremona hundertfach antrifft, und der auch in der oberitalienischen Malerei dieser Zeit wie in der Lombardei, so auch in Ferrara, Padua und Venedig eine so grofse Rolle spielt. Die Gesichtszüge sind scharf geschnitten, ohne Liebreiz, aber das ganze Werk ist doch bedeutender als sein äufserlich gefälligeres Gegenstück.

## Heiligenfiguren.

Diese beiden Engel beschliefsen neben dem Portal die Reihe der grofsen Einzelfiguren stehender und sitzender Heiliger, welche mit den erzählenden Reliefs wechseln. Wie diese Männergestalten im Einzelnen zu benennen sind, ist nur ausnahmsweise durch ein Attribut gesichert; so bei dem mit der Harfe thronenden David, bei dem stehenden

1) Oben mit einer originellen, von Rundfenstern durchbrochenen Aufsatzarchitektur; im Lünettengiebel eine Römerbüste. Der Fries dieser Halle (Greifen und Medaillons) ist ähnlich gezeichnet, wie derjenige der Certosa-Front in der Höhe der Fensterbrüstungen, und die Säulenpostamente enthalten Medaillons, die freilich an Feinheit dem Bellerophon-Relief am Sitz der Madonna bei der „Anbetung der Könige" nicht gleichen.

Pilger Jacobus Major und seinem Gegenbild mit dem Zirkel, doch wohl dem „Baumeister" Thomas;[1]) die übrigen halten nur Bücher und Schriftbänder. Diego Santambrogio, der einzige, der sich bisher mit der Ikonographie dieser Front beschäftigt hat, nennt alle diese Figuren „Apostel". Der „David" läfst wenigstens die sitzenden Gestalten vielmehr als Patriarchen und Propheten des alten Testamentes deuten, doch sind auch die Bezeichnungen Magentas, der den thronenden Mann mit dem Turban „Jesaias" und den am Boden unter einem Kastanienbaum hockenden Greis (Abb. 87) „Elias" tauft, zweifelhaft. Bei der letztgenannten Gestalt, der charakteristischsten und bedeutendsten der ganzen Reihe, könnte man am ehesten wohl an Jonas denken, den vor der Stadt unter dem Kürbis „die Sonne stach, dafs er matt ward". Da die Schriftbänder der Propheten selbstverständlich die Hauptweissagungen auf Christus enthalten sollten, und wenigstens ein Apostel dargestellt ist, scheint diese Deutung nicht ganz ausgeschlossen. Schon für diese ikonographischen Fragen wird der Vergleich mit verwandten Sculpturenreihen Venedigs wichtig: so mit den Propheten-Brustbildern an den Chorschranken der Frari-Kirche und in weiterem Sinne auch mit denen in der Cappella Giustiniani bei S. Francesco delle Vigne.

Die stilistischen Analogien zwischen diesen Heiligen der Certosa-Front und den etwa gleichzeitigen Bildwerken gleicher Gattung in Venedig, vor allem mit denen des jungen Pietro Lombardo, sind später zu beleuchten, ebenso die Beziehungen zu Mantegna und Bramantino und andererseits zu Donatello. Hier gilt es zunächst nur, die Eigenart dieser Figuren selbst zu schildern, aber auch dabei darf an kunstgeschichtlich allgemein bekannte Erscheinungen angeknüpft werden. Alle diese Gestalten gehören jenem echt oberitalienischen Heiligengeschlecht an, das in den Malerschulen von Padua, Ferrara, Vicenza, theilweise auch in Venedig, in der zweiten Hälfte des Quattrocento eingebürgert ist. Wirken doch einzelne unmittelbar wie plastische Uebertragungen der Heiligen eines Cossa und Cosmè Tura, eines Montagna oder Bartolomeo Vivarini! In der Lombardei selbst sind sie seit Vincenzo Foppas Fresken heimisch, doch geht ihr Stammbaum dort letzthin auf die Werke eines Giovannino de Grassi, Matteo da Campione und ihrer Schüler zurück. In fast unbeholfener Haltung, mit knochigen Gliedmafsen und hängenden Schultern, von ihren Gewändern wie von zerknitterten Papiermassen umhüllt, sind diese Gestalten Gegenbilder aller plastischen Schönheit. Ihr Reiz ist malerischer Realismus. Es sind Typen, wie sie nur ein hartes Leben voll innerer und äufserer Kämpfe schafft. Man sehe diese runzeligen, wie von einem schweren Schicksal sprechenden Köpfe mit den starken Schädel- und Backenknochen, mit dem dünnsträhnigen, in die Stirn herabhängenden Haar! Selbst der hundertfach gebrochene Faltenwurf wird gleichsam zum Spiegel der inneren nervösen Unruhe, die diese Gestalten selbst durchbebt. Mit weitgeöffneten Augen schauen sie sinnend, grübelnd, träumend vor sich hin oder blicken ernst in ihre Bücher. In der italienischen Renaissancesculptur beginnt auch dieses Geschlecht mit den Heiligen Donatellos. Allein in Oberitalien ist es doch schon sehr wesentlich verwandelt. Das beschauliche Gefühlsleben hat die Oberhand gewonnen, tief wurzelnd und tief dringend, aber doch auch nicht frei von einem sentimentalen Zug. Ganz unmittelbar setzt sich an der Certosa-Front die Typenreihe fort, die in den Terracotta-Büsten der beiden Klosterhöfe begann und zu immer gröfserer Vervollkommnung gelangte. Die reifen Arbeiten dieser Art an den Nord- und Ostseiten der chiostri bieten zu diesen Marmorköpfen zahlreiche Gegenstücke, bei denen der Unterschied überhaupt lediglich durch das verschiedene Material bedingt wird.

Formal herrscht bei diesen Marmorgestalten der Front die gleiche Stilistik, wie in den ihnen benachbarten Reliefs. Es sind nicht eigentlich Freifiguren, sondern flach gehaltene, nur an der sichtbaren Vorderseite ausgeführte Statuen in tiefen Nischen, oder aber „Reliefbilder", bei denen die Einzelfigur statuarisch wirkt. Das letztere gilt besonders von den auf perspectivisch verkürzten, reichen Thronen sitzenden Heiligen. Die Zeichnung bleibt keineswegs ganz einwandsfrei, und die Meifselarbeit selbst scheint hier jeden weichen Linienzug sogar geflissentlich zu meiden. Scharf wie mit Messern geschnitten, gleich

1) Der Zirkel vertritt hier das sonst übliche Winkelmafs.

den Umrissen und Faltenmassen, sind auch die Gesichtszüge, die Haarpartien, die Runzeln, selbst die Augenlider und Lippen; fast fleischlos erscheinen die langen, schmalen Finger und Zehen in ihrer harten Detaillirung. Zarte Uebergänge der Formen und die Wiedergabe weicher Muskelpartien kennt diese Kunst überhaupt nicht. Die ganze Darstellungsweise ist mehr zeichnend als modellirend. Ein gutes Gegenbild plastisch weicher Formenbehandlung befindet sich innerhalb dieser Figurenreihe selbst: die Statue eines reich gelockten Heiligen (oder des Heilandes?) mit segnender Geberde vor der zweiten Nische des nördlichen Eckpfeilers. Ein Werk des Uebergangsstiles, nicht ohne toscanische Elemente, fällt sie stilistisch aus dem Bildschmuck der Certosa heraus und ist ursprünglich wohl überhaupt nicht für ihren jetzigen Platz gearbeitet. Die repräsentative Würde dieser Figur geht fast allen ihren echt lombardischen Nachbarn ab. Diese wissen nicht, dafs die Blicke der Beschauer auf sie gerichtet sind, und das ist in mancher Hinsicht ein Mangel, in anderer jedoch ein Vorzug. Die Haltung des Heiligen unter der Kastanie ist gewifs jeder monumentalen Auffassung entgegen, aber eine solche Darstellung ist ein kecker Griff ins Leben, und des Künstlers eigene Freude daran glaubt man auch noch in seinem Werke selbst zu spüren. Auch hier spielt dabei sichtlich die Vorliebe für perspectivische Probleme mit, ebenso wie bei den Wächtern auf dem Auferstehungsrelief: auch hier eine schwierig verkürzte Untersicht nach dem Muster Mantegnas! —

Abb. 87. Certosa bei Pavia. Frontrelief. Jonas (?).

Stammen diese Heiligenfiguren von den Mantegazza oder von Omodeo, oder ist auch bei ihnen die gleiche Arbeitstheilung zwischen den Meistern vorauszusetzen, wie bei den Reliefbildern? — Das letztere hat den Wortlaut des Contractes für sich, eine rein stilkritische Entscheidung aber wird fast unmöglich, da — wie wir sahen — Omodeo sich mehr und mehr der Art der Mantegazza näherte, sodafs die Grenzen ihrer Kunstweisen in einander übergehen. In der That schuf Omodeo auch an anderen Stätten nah verwandte Gestalten. Es sei zunächst nur an den Gottvater auf der „Vertreibung aus dem Paradiese“ in der unteren Reliefreihe der Colleoni-Capelle in Bergamo erinnert. In Omodeos Arbeiten zu Cremona werden wir diese Typen zahlreich vertreten sehen. —

Der grofse, reich ornamentirte Fries des auf die geschilderte Reliefreihe folgenden Gesimses, das bis zur Höhe der Fensterbrüstungen reicht, scheint 1478 in der Zahlungsnotiz für Omodeo als „una cornice di marmo morello per la facciata“ erwähnt,[1]) doch kann natürlich auch dabei von einer eigenhändigen Ausführung nicht die Rede sein. Die auf den leitenden Meister zurückgehende Zeichnung ist originell genug. Zu dem zarten, Bramantesken Rankenwerk und zu den feinen, oft von Sirenen und Centauren gehaltenen Medaillon-

1) Beltrami, La Certosa etc. S. 72. — Magenta, S. 202.

bildnissen,[1]) wo wiederum römische Imperatoren und zeitgenössische Porträts bunt wechseln, bilden die grofsen, fast vollrunden Cherubimköpfe einen merkwürdigen Gegensatz. Nur vorgeheftet und nicht ganz gleichmäfsig vertheilt, betonen sie links die Eckpunkte der Pfeiler, rechts auch die Trennungspilaster der Reliefs. Omodeo hat diesen etwas unmotivirten Schmuck auch sonst häufig verwerthet, beispielsweise an der Arca des S. Lanfranco.

Dieser Fries mit seinem miniaturartigen Schmuck bildet stilistisch den folgerichtigen Abschlufs des ganzen Sockeltheils, mit dessen Detailreichthum sich wohl kein anderer Gebäudesockel der Welt messen kann. Der Mafsstab der Darstellungen nimmt von den grofsen Medaillons bis zu denen des Krönungsgesimses stetig ab und läfst die oberen Theile trotz ihrer gröfseren Fülle leichter als die unteren erscheinen.

Weit schwieriger freilich blieb es, diese Abstufung nun auch fortzusetzen und diesem „Sockel" eine nicht minder reiche und doch auch wiederum luftigere Fensterwand zu schaffen. Allein auch dieser Aufgabe zeigte sich die lombardische Decorationskunst gewachsen.

## 3. Fensterstockwerk.

Bis zum Abschlufs des doppelstöckigen Sockels stimmt die heutige Front mit dem in Bergognones Fresco erhaltenen Entwurf überein; dann folgt eine gänzlich veränderte Lösung, sowohl im baulichen Kern, in den Maueröffnungen und der Höhenabstufung, wie in der Decoration. Statt der schmalen, schlanken, rundbogig geschlossenen Seitenschifffenster und der winzigen Rosen vor den Capellenreihen: vier gleichartige, breite, rechteckige, vor den Capellen blinde Fenster; statt der stark abfallenden Dachschrägen die horizontale Fortsetzung der mittleren Arcadengalerie; statt der ruhigen Mauerflächen endlich die gleiche Incrustation durch Kleinplastik, wie am Sockel. Dieser heutigen Gliederung der Front entspricht am ehesten das auf dem Grabmal Giangaleazzos wiedergegebene Modell, das wahrscheinlich auf Omodeos Vorschlag von 1492 zurückgeht. Um 1500 war das Fenstergeschofs, wie das Portalrelief und Bergognones Bild im Museo Civico zu Pavia zeigen, schon seiner Vollendung nahe. Die Hauptarbeit hieran fällt also in die Zeit von 1492 bis 1498. Sie ist so recht eigentlich der Ruhm Omodeos. Ein ähnliches, nur noch weit reicheres Wirkungsfeld bot sich ihm hier, wie an der Colleoni-Capelle in Bergamo, und er konnte nun als reifer Meister anwenden, was er dort als Jüngling gelernt hatte. Den Grundcharakter seiner Zierweise hat er freilich auch jetzt nicht verändert. In der Gesamterscheinung sind seine vier Certosa-Fenster kaum minder einwandsfrei, als die der Colleoni-Capelle. Ihre einheitliche Gröfse läfst die hinter ihnen liegenden Räume der Seitenschiffe und die Capellenreihen als gleichwerthig erscheinen, und die wenigstens einigermafsen folgerichtig blind geschlossenen beiden äufseren Fenster sinken zu einer willkürlichen Decoration herab. Auch gegen die hier durchgeführte Schmuckweise an sich erhebt sich mindestens der Einwurf, dafs sie die Kernform gar zu sehr mit Zierformen umspinnt. Allein alle diese Bedenken verstummen thatsächlich vor der hier ausgebreiteten, unerschöpflichen schönheitsfrohen Pracht. Diese künstlerische Ueberredungsgabe Omodeos lernten wir bereits in Bergamo kennen, und zwar am glänzendsten ebenfalls bei den Fenstern. Dort aber vertheilte er seinen erstaunlich reichen Formenschatz mit einer an Willkür grenzenden malerischen Freiheit; er thürmte ihn zu Gebilden über einander, die den gänzlichen Mangel innerer tektonischer Wahrheit deutlich verkünden. Die Fenster der Certosa-Front sind denn doch weit strenger tektonisch gedacht. Dem Ganzen liegt nicht das Princip des Triumphalthores mit seinen Pilastern und Gebälk zu Grunde, sondern unmittelbar das des getheilten, rechteckig umrahmten Fensters selbst. Als breites Friesband läuft der Rahmen gleichmäfsig rings um die rechteckige, durch Candelabersäulen mit gekuppelten Bögen halbirte Oeffnung, und die Höhenrichtung wird lediglich in der Ornamentik der Seitentheile durch hängende Zier angedeutet. Dann folgt oben

1) Vergl. Magenta, der hier in dem Medaillon des ersten Pfeilers links (vom Portal aus) das Bildnifs Omodeos erkennen will. Auf der rechten Seite fehlen die Medaillons ganz.

ein selbständiger, sehr hoher, aber seitlich rahmenloser Fries mit schweren Doppelguirlanden, und ein classisch detaillirtes, wuchtiges Gesims. Dieses Motiv kannte schon das Alterthum. Mit ungetheilten Oeffnungen und in grofser Schlichtheit ist es bereits am Obergeschofs der Porta Borsari in Verona vorgebildet. Hätte man an der Certosa lediglich diesen tektonischen Kern mit beliebig reicher Ornamentik übersponnen und ihm den ruhigen Fond glatter Wandflächen gegeben — auch der strengste Architekt müfste diese Fenster als einwandsfreie Meisterwerke preisen! Allein die lombardische Zierlust trieb noch weiter. Sie wollte für die strengen Geraden dieses Rahmens eine malerische Krönung und Einfassung. Auf gothische Decorationsgedanken griff sie dabei jedoch nicht zurück. Die Gruppen, die sie über jenes Gesims stellt, sind vielmehr freie Schöpfungen bildnerischer Phantasie: über den seitlichen Blendfenstern giebt das bei den Renaissancefronten übliche Volutenmotiv den tektonischen Kern her, der an dem linken Fenster durch den mächtigen Adler der Mitte fast verdeckt wird, rechts aber den gelagerten Frauengestalten und Adlern als scharf betonte Stützfläche dient. An den beiden mittleren Fenstern gilt als letztere das Abschlufsgesims selbst, und darüber baut sich völlig frei die rein figürliche Krönung auf. Wie diese, so erscheint dann vollends die seitliche Einfassung des gesamten Fensters überladen. Nicht nur die Innenwandungen erhielten auf jeder Seite je acht Heiligenmedaillons, sondern auch die schmalen Streifen der Front zwischen den Fenstern und den Pfeilern sind oben mit grofsen Schildern und Schrifttafeln und längs der Wandungen mit einer Reihe von umkränzten Medaillons und bunten Zierscheiben wie mit einer marmornen Bordüre bekleidet. Dadurch wurde wiederum der nöthige Gegensatz zwischen Bildwerk und ruhigen Flächen vereitelt.

Abb. 88.
Candelabersäule eines Fensters der Certosa-Front.

Im einzelnen freilich zeigt sich hier überall die reifste, feinste Blüthe jener schönheitsfrohen Formenwelt, deren langsames Erstarken wir verfolgten. Man prüfe beispielsweise nur die Candelabersäulen! (Abb. 88). Ihre schlichten Ahnen stehen in der Portinari-Capelle bei S. Eustorigo zu Mailand; die Glieder werden nun verdoppelt, verdreifacht, mit reichstem figürlichen und ornamentalen Leben umgeben. Einen so malerisch componirten Candelaberaufbau, mit polygonalem Sockel, mit Vasen und Kelchen, mit Ringen, Kränzen und Hängewerk und mit ganzen Figurenreihen, kannte die Kunst bisher überhaupt nur in reliefirten Pilasterfüllungen. So findet er sich an den Fenstern der Colleoni-Capelle in Bergamo. An der Certosa aber ward er zur Freistütze. Das ist schon rein technisch ein anzuerkennendes Wagnifs. Noch kühner ist die künstlerische Auffassung. Die untere Engelreihe zeigt ruhige, zuweilen sogar steife Gestalten, in der oberen aber herrscht stürmische Bewegung: schwärmerisches Beten, jauchzendes Singen, eilender Tanzschritt. Es ist der höchste Ausdruck jenes malerischen Sinnes, der auch aus dem Wechsel tektonischer und organischer Formen, aus den vor- und zurückspringenden Linien, aus dem bunten Farbenspiel so berückend spricht. — Ueber diesem Mikrokosmus zierlichster Gebilde erscheinen die Cherubimköpfe in den Bogenzwickeln auch hier zu wuchtig, in der hängenden Zier der Hauptumrahmung dagegen setzt sich die Miniaturplastik der Candelabersäulen fort. Da sind Kirchengeräthschaften, Schilde und Ketten, Cherubimköpfchen, Büsten und Medaillons zierlich vereint, zuweilen auch nach ihrer Bedeutung gruppirt. So zeigt der Rahmen des einen Fensters Halbfigürchen der christlichen Tugenden, ein anderer Porträts und Köpfe von männlichen und weiblichen Märtyrern, wieder ein anderer die Sinnbilder irdischer Vergänglichkeit. Auch Inschriften finden sich schon hier gelegentlich, besonders wieder das „Gra · Car“. Die grofsen Schilde oben aber enthalten

theilweise zusammenhängende Sprüche, die nicht, wie sonst so oft, auf einzelne Theile der Decoration Bezug nehmen, sondern allgemeingültig den Bau und seinen strahlenden Schmuck in den Dienst der Gottheit stellen und sich dabei auf Bibelworte berufen: „Edificaverunt Filii Israel sancta et altare domino“ . . . „Et dedicaverunt portas et pastophoria domino“, Et facta est leticia magna in Israel“; die dann warnen: „Si quis autem templum dei violaverit Disperdet illum Deus“, und die Herrlichkeit des Schöpfers im Himmel und auf Erden preisen: „Dominus in templo sancto suo“, „Dominus in celo sedes eius“! — Wie ein jauchzender Hymnus in der That muthet der Schmuck dieser Fenster an. Oben aber mischen sich märchenhafte classische Weisen ein: die antiken Fabelwesen, von Putten oder von weiblichen Genien begleitet, und wieder tritt auch hier, freilich an fast versteckten Stellen, in heraldischen Emblemen der Hinweis auf die fürstlichen Stifter hinzu. —

Malerische Pracht ist der Charakter des Ganzen, rein malerisch ist auch die Vertheilung einzelner Motive, so jener Embleme und der Füllhörner im Hauptfries. Das ist noch die gleiche Compositionsweise, wie am Portal des Mailänder Mediceer-Palastes. Allein im wesentlichen bleibt diese ganze, so unvergleichlich reiche Formenwelt trotzdem innerhalb eines tektonisch fest gefügten Rahmens, und darin spürt man denn doch auch hier die Nachwirkung des Stile Bramantesco und auch dessen classische Formensprache, die besonders in den Rahmen- und Krönungsgesimsen wahrhaft mustergültig durchgeführt ist.

Rein lombardisch ist dagegen der Bildschmuck, nur dafs sich auch in ihm unter den zahlreichen Künstlerhänden der Uebergang von der Weise der Frührenaissance zur Hochrenaissance vollzieht.

Der Hauptmeister dieser Fenster ist Omodeo, aber neben und unter ihm ist eine ganze Künstlerschaar an ihnen betheiligt. In den Urkunden selbst waren 1498 genannt: Benedetto Briosco, Antonio Romano, Stefano da Sesto, Antonio della Porta il Tamagnino. Ein Jahr darauf scheidet Omodeo aus dem für die Certosa thätigen Künstlerkreise aus. Damals waren die Fenster fast vollendet. Auf dem Relief der Einweihungsfeier (1497) sind auch die Krönungen bereits angedeutet, dasselbe befindet sich jedoch an dem Portal, das erst 1501 begonnen wurde. So entsteht die Frage, ob die heutigen Fenster wirklich vollständig von Omodeo stammen. Seine Hand zeigen noch die oberen Friese mit den Schilden, Guirlanden und Putten. Jene krönenden Freigruppen über den Friesen aber sind keinesfalls mehr von ihm ausgeführt, vielleicht auch nicht einmal von ihm entworfen. Unzweifelhaft weichen zum mindesten die beiden rechts vom Portal befindlichen Gruppen von seiner Art ab. Die dort auf den Greifen und Drachen recht unschön gelagerten Frauengestalten zeigen bereits den Classicismus der Hochrenaissance im Stil Brioscos, Tamagninos, Bustis. Eher könnten die Gruppen der Nordseite von ihm stammen und zwar am wahrscheinlichsten noch die des ersten Blendfensters, wo die betenden Engel völlig denen der Candelabersäule selbst entsprechen. An den grofsen Medaillons der Fensterlaibungen und ebenso an den kleinen der äufseren Streifen ist die Art der oben genannten Meister, Brioscos, Stefanos da Sesto und Tamagninos, neben der Omodeos bereits zur Herrschaft gelangt. —

Diesen Wechsel bezeichnet der Rücktritt Omodeos von den Arbeiten der Certosa 1499. Das jüngere Künstlergeschlecht wird nun mafsgebend. Sein erstes, bedeutendstes Werk für die Front ist das Hauptportal.

## 4. Hauptportal.

Auf dem Relief der Einweihungsfeier und auf dem Gemälde Bergognones zeigen die Façadendarstellungen zwischen den schon nahezu beendeten Fenstern lediglich die hohe rundbogige Thoröffnung in der Rohmauer. Von einer Portaldecoration, wie sie Solaris Modell auf Bergognones Fresco im Querschiff der Certosa bietet, mufste damals schon völlig Abstand genommen sein, denn dieser Entwurf war nur innerhalb des ganzen, noch dem Uebergangsstil angehörenden Frontprojectes brauchbar. Das in einem Relief

des Galeazzo-Monumentes erhaltene Modell zeigt lediglich eine rechteckige Thüröffnung mit Giebel. Heute hat die Certosa eines der grofsartigsten Triumphalthore italienischer Kirchen. Das ist das Verdienst des Nachfolgers Omodeos, des Benedetto Briosco. Noch mit Omodeo gemeinsam hatte er die Sockelreliefs vor den Eingangspfeilern übernommen, figurenreiche Schöpfungen der Kleinplastik, dadurch völlig im Charakter der übrigen Façadendecoration, dem auch die Reliefverkleidung aller Portalwandungen entspricht. Die beiden majestätischen Säulenpaare aber, die vor diesen aufragen und dem ganzen Portal seinen Charakter geben, gehören einem anderen, monumentalen Kunstsinn an. Sie sind im Geiste des reifen Stile Bramantesco erdacht, der Front von Abbiategrasso verwandt. Und nirgends konnte eine solche Wahl willkommener sein als hier, wo das tausendfältige Formen- und Farbenspiel der angrenzenden Wände eine Betonung strenger Verticallinien schon als Ruhestellen für das ermüdete Auge erforderte. Uncannellirt steigen die Schäfte empor; grofszügig, mit sichtlichem Anschlufs an antik-römische Muster sind die Capitäle gehalten. — Dafs Omodeo auf diese Lösung gekommen wäre, ist kaum glaublich. Seine sämtlichen Arbeiten sprechen dagegen. Benedetto Briosco aber übernahm 1501 — wie M. Valerio ausdrücklich betont — „fare la porta della chiesa con 4 colonne". Dafs dieser im Sinne Bramantes, beziehungsweise Dolcebuonos, architektonisch zu schaffen wufste, lehrt seine spätere Thätigkeit für das obere Stockwerk der Front. Als Bildhauer aber bleibt er ein Vertreter der Kleinplastik, ja gerade er führt dieselbe bis zur äufsersten Grenze einer Miniaturkunst. Auch davon legt der Bildschmuck dieses Portales Zeugnifs ab. Seinen wechselreichen Inhalt bieten historische und kirchliche Stoffe. Als Ergänzung zum Gedankenkreis des Gebäudesockels wird hier vor allem der Ordensstifter und der erste Bauherr verherrlicht. Die figurenreichen Reliefs am Fufse des Portales erzählen Leben und Wunder des S. Bruno, besonders die Stiftung der Chartreuse bei Grenoble, und die inneren Portalwandungen sind mit vier grofsen Reliefbildern verkleidet, welche die Bestätigung des Ordens, die Grundsteinlegung der Certosa bei Pavia (1396), die Ueberführung der Leiche Giangaleazzos (1474) und die Einweihung der Kirche (1497) schildern. Der übrige Schmuck, der die Pfeilerpaare zu Seiten dieser grofsen Reliefs der Innenwandung und auf der Frontseite hinter (!) den vier Säulen völlig bedeckt, bleibt kirchlich. Er enthält umrankte Miniaturbilder aus dem Leben Marias und des Täufers, der Apostelfürsten, S. Magdalenas und S. Lorenzos, des S. Ambrogio und S. Siro. Zwischen den Pfeilercapitälen der Innenwandung aber sind Reliefs mit gröfseren Gruppen musicirender Puttenengel eingelassen, und diese können inhaltlich zur bildlichen Decoration der oberen Portaltheile überleiten, denn von dort grüfsen die himmlischen Heerschaaren selbst herab. Den Fries bedecken in fortlaufender Reihe köstliche Engelgruppen, je drei Gestalten andächtig um Christi Leidenswerkzeuge geschaart. In der breiten Bogenlaibung erscheint der segnende Heiland in der Mandorla, angebetet von Maria und Johannes, den Aposteln und Heiligen; in der Lünette endlich, zwischen huldigenden Karthäusermönchen, thront mit dem Christkind die Himmelskönigin, der sich die ganze Kirche mit der Hauptinschrift der Front weiht: „Mariae Virgini, matri, filiae, sponsae Dei." —

So sinnig ist die Vertheilung dieser Bildwerke, dafs man hier auf ein einheitliches, im Kreis der Ordensbrüder selbst ausgearbeitetes Programm schliefsen möchte. Stilistisch aber zeigen sich mannigfache Unterschiede. Sie beginnen schon an den Sockelreliefs. Höchst charakteristisch scheidet sich hier die Kunstweise Omodeos von der Brioscos. Jener schuf die Reliefs zur Rechten, dieser die zur Linken. Hier wie dort beginnt die Reihe bei den Thürflügeln des eigentlichen Einganges und umzieht den ganzen Sockeltheil der Innenwandung sowie der vier Frontsäulen. Omodeos[1]) Reliefs auf der rechten Seite — Gründung und Bau der Chartreuse bei Grenoble, Ankunft des Grafen Roger, S. Brunos Messe und andere auf S. Ugo bezügliche Scenen — werden zunächst schon innerhalb seiner eigenen Entwickelung wichtig. Mit solchen gesprächigen Erzählungen begann er am „unteren Sarkophag" des Colleoni-Monumentes. Weit reifer löste er ähnliche Aufgaben

1) Das mittlere Relief der Innenwandung zeigt am Postament seiner Säulenmauer das Profilbild des Meisters. Vergl. Magenta, a. a. O. S. 234.

dann in den früher erörterten grofsen Reliefs der Heilsgeschichte am Gebäudesockel der Certosa selbst, dort aber bereits innerhalb einer manierirten Stilistik, die sich an die der Mantegazza anschliefst. Das gleiche Stadium zeigten einige seiner Frontreliefs der Colleoni-Capelle und noch häufiger werden wir ihm in Cremona begegnen. Diese Portalreliefs bieten dagegen wiederum ein neues Stilbild. Mit jenen Frontreliefs der Certosa theilen sie die räumliche Vertiefung der Scenerie, aber das Landschaftliche hat an Ausdehnung gewonnen, und die Architekturen bleiben weit monumentaler und schlichter. Sie haben mit den Frontreliefs den Figurenreichthum gemein, allein die Composition ist ruhiger. In gröfseren Gruppen ist die Vielheit der Gestalten zusammengefafst, und dabei herrscht zuweilen eine der Isokephalie antik-griechischer Reliefs entsprechende Anordnung. Am wichtigsten jedoch ist, dafs die Ausartungen des Mantegazza-Stiles, die flächenhafte, an ausgeschnittene Blechfiguren erinnernde Behandlung des Reliefs und die spindeldürre Hagerkeit der Figuren hier bereits wieder volleren, mehr rundlichen Formen und mehr gedrungenen Proportionen weicht. Das ist die gleiche Entwickelungsstufe, auf der Omodeos später zu schildernde Reliefs des S. Lanfranco-Denkmales stehen.

So nähert sich Omodeo[1]) hier der Stilweise der jüngeren Generation, wie sie sein Mitarbeiter und Nachfolger Benedetto Briosco schon an den Reliefs der gegenüberliegenden Seite — wiederum historische und legendarische Scenen aus dem Leben S. Brunos — höchst charakteristisch vertritt. Die oben hervorgehobenen neuen Züge in der Kunst Omodeos sind hier sämtlich so scharf ausgesprochen, dafs ein völlig einheitliches Stilbild entsteht. Und dieses erscheint als eine bewufste Reaction gegen die Weise der Mantegazza. Geflissentlich sind alle Figuren nun möglichst rund und voll herausgearbeitet, selbst in den verkürzten Reihen des Hintergrundes; die Umrisse und überhaupt die beim Gesamteindruck mafsgebenden Linien sind nicht mehr, wie früher, eigensinnig gebrochen oder geknickt, sondern in fortlaufenden Zügen durchgeführt, mit sichtlichem Anschlufs an antikclassische Muster. Und solche Formenbehandlung entspricht dem Charakter dieser Kunst selbst, denn der Gegensatz zu den Mantegazza ist ein innerer. Dramatische Kraft fehlt, jeder herbe Zug ist nun fast absichtlich vermieden. Das Gefällige herrscht. Alle Scenen werden genrehaft aufgefafst, oft als ein festlich-reiches Bild, zuweilen in liebenswürdiger Naivetät, nirgends aber mit psychologischer Tiefe. Dieser Mangel nimmt den Darstellungen bei allem formalen Reiz die rechte Lebenswärme.

Was hier zunächst von den Sockelreliefs gesagt wurde, gilt auch für die vier grofsen Ceremonialscenen an den Innenwandungen des Portales, gilt überhaupt für alle seine Bildwerke kleineren Mafsstabes, besonders für die winzigen rankenumsponnenen Legendenbilder. So viele Künstler hier auch gearbeitet haben — und stilistische Unterschiede sind unverkennbar —: sie stehen innerhalb einer einheitlichen Schulweise, die durch Benedetto Briosco charakterisirt wird. Schon seit 1501 aber arbeitete dieser zusammen mit Antonio Tamagnino und Stefano da Sesto. Zweifellos sind sie auch an den Bildwerken des Portales stark betheiligt. Contractmäfsig war die Hinzuziehung anderer Bildhauer ausbedungen. Sein Sohn Francesco Briosco sollte sieben Jahre gegen Naturalsold in des Vaters Werkstatt die „ars piccatoris lapidum“ ausüben dürfen. Paze Gazini hatte 1504 eines der Säulenpaare zu liefern. Magenta weist hier ferner auf Biagio da Vairone hin. Alle diese Namen bezeichnen stilistisch wenigstens den Künstlerkreis, dem diese Bildwerke entstammen. Genaue Sichtung seiner Arbeiten gingen über die diesen Studien gesetzten Grenzen hinaus. Nach dem Wortlaut des Contractes war Benedetto Briosco gehalten, für sämtliche Sculpturen Zeichnungen oder Modelle zu machen.[2]) Von den Figuren gröfseren Mafsstabes gehen auf ihn zweifellos die herrlichen Engel-

---

1) Um so bezeichnender, dafs er auch hier noch an gewissen Lieblingsmotiven festhält, die schon in seinen Jugendarbeiten vorkommen. Es sei nur auf die Frauen mit ihren Kindern am ersten Relief neben dem Eingang und ferner auf die halbe Rückansicht des Rosses mit dem Trofsknecht auf dem Roger-Relief aufmerksam gemacht.

2) „Quod dictus Magister Benedictus teneatur et debeat facere designum et deinde modellum si opus fuerit omnium laboreriorum et operum fiendorum et ponendorum in ipsa porta.“

gruppen im Fries zurück.[1]) Und gerade diese werden für seine Stellung den älteren und den jüngeren Meistern gegenüber bezeichnend. Man vergleiche diese selbst in wehmüthiger Klage und inbrünstigem Gebet so holdseligen Mädchengestalten nur mit jenen beiden oben geschilderten Engelstatuen Mantegazzas und Omodeos, die neben dem Portal die Reihe der Frontreliefs eröffnen! Der Grundtypus ist der gleiche — dieselbe Züchtigkeit der Gewandung, dieselbe Zartheit im Gliederbau, dieselbe Lockenfülle. Allein aus dem Antlitz ist alle Herbheit geschwunden, und die zerknitterten Falten sind durch wohlgeordnete Draperien von classischem Wurf ersetzt. Es sind noch Engel, wie sie Bergognone malte, aber leise dringt ein weicher, süfser Zug ein, der an Leonardeske Auffassung erinnert. — Kein geringerer Unterschied jedoch trennt diese Engel von einem anderen Typus, der nun in der Certosa die Oberhand gewinnt: Mädchengestalten mit volleren, weicheren Formen, in sinnlicherer Lebendigkeit, in weit reicheren Gewändern, die wie im Sturmwind flattern. Das ist der Engeltypus, der an den beiden Chortabernakeln herrscht, den beiden „Trionfi": es ist die Lieblingsgestalt des Tamagnino, vor allem aber des Stefano da Sesto. Und dem letzteren dürfte bei dem Figurenschmuck des Portales eine Hauptrolle zugefallen sein. Wahrscheinlich gehen auf ihn auch die beiden Hochreliefs in den langen, schmalen Streifen der Frontverkleidung neben dem Portal mit den im Gebet knieenden Heiligen (rechts S. Anselmo und S. Siro; links S. Ugo und S. Ambrogio) zurück. — Sie führen bereits wieder über das Portal hinaus zur Decoration der Wand- und Pfeilerflächen der Front. Das Portal sollte 1506 vollendet sein, doch erforderten die Arbeiten an ihm mindestens noch zwei weitere Jahre, denn das eine Säulenpaar wurde erst 1508 geliefert. Falls das Bogenrelief und die Lünettengruppe wirklich von Angelo Marini stammt, gehören auch sie erst den folgenden Jahrzehnten an. —

Abb. 89. Heiligenstatuette im Certosa-Museum.

Die vollständige Incrustation der schmalen Mauerstreifen zwischen den Fenstern und der Strebepfeiler mit allen ihren Scheiben bunten Marmormosaikes, Medaillons und Reliefornamenten, sowie dann besonders die Reihe der überlebensgrofsen Statuen vor den Pfeilernischen nahm wohl ebenfalls noch geraume Zeit in Anspruch. Sind doch schon allein die Brustbilder in den Medaillons eine beträchtliche Arbeitsleistung. Jeder einzelne dieser Köpfe ist zu einem Charakterbildnifs erhoben. In Vorderansicht blicken sie lebensvoll aus dem Rund heraus: Arbeiter- und Aristokraten-Gesichter, bald mit dem Ausdruck eherner Energie, bald von grofser Zartheit. Classisch-antike Muster sind hier nirgends verwerthet. Wie einst für die Sockelknäufe und Consolen des Mailänder Domes unmittelbar dem Leben entnommene Bildnisse gewählt wurden, so auch hier, wo nun die reifste Renaissancekunst das Wort führt, — die reifste, denn auch diese Köpfe gehören nicht mehr dem Stil der Mantegazza und Omodeos an, sondern dem des Briosco, des Stefano da Sesto, Biagio da Vairone, des Tamagnino. Diese bestimmten hier auch die Ornamentik. Auch dort geht die blühende Fülle organischer Naturformen mehr und mehr in den Geschmack der Hochrenaissance über, der anorganische Gebilde, Geräthe und Gefäfse, bevorzugt. Das wird sowohl durch den Obertheil des Portales, wie durch die Stege der Eckpfeiler bezeugt. Die Candelaberfüllungen der letzteren nähern sich schon stark den Hochrenaissancetypen, die wir später an S. Lorenzo in Lugano, an der Loggia zu Brescia und am Portal der Madonnen-Kirche in Lugano finden.

1) Eine zweite Bearbeitung des gleichen Themas zeigen die elf Reliefs, die jetzt auf der Chorseite des von Martino Bassi und Galeazzo Alessi errichteten Marmorlettners in den Fries eingelassen sind. Sie gehören zu den Frührenaissancesculpturen der Certosa, die das Cinquecento vorfand und nachträglich unterbrachte. Vergl. Santambrogio, Bassorilievi dispersi del primo rinascimento nella Certosa di Pavia. Milano 1896. S. 1 ff.

## 5. Frontstatuen.

Hochrenaissance und Spätrenaissance schufen auch den weitaus gröfsten Theil des Statuenschmuckes, über den daher hier nur eine schematische Uebersicht zu geben ist.

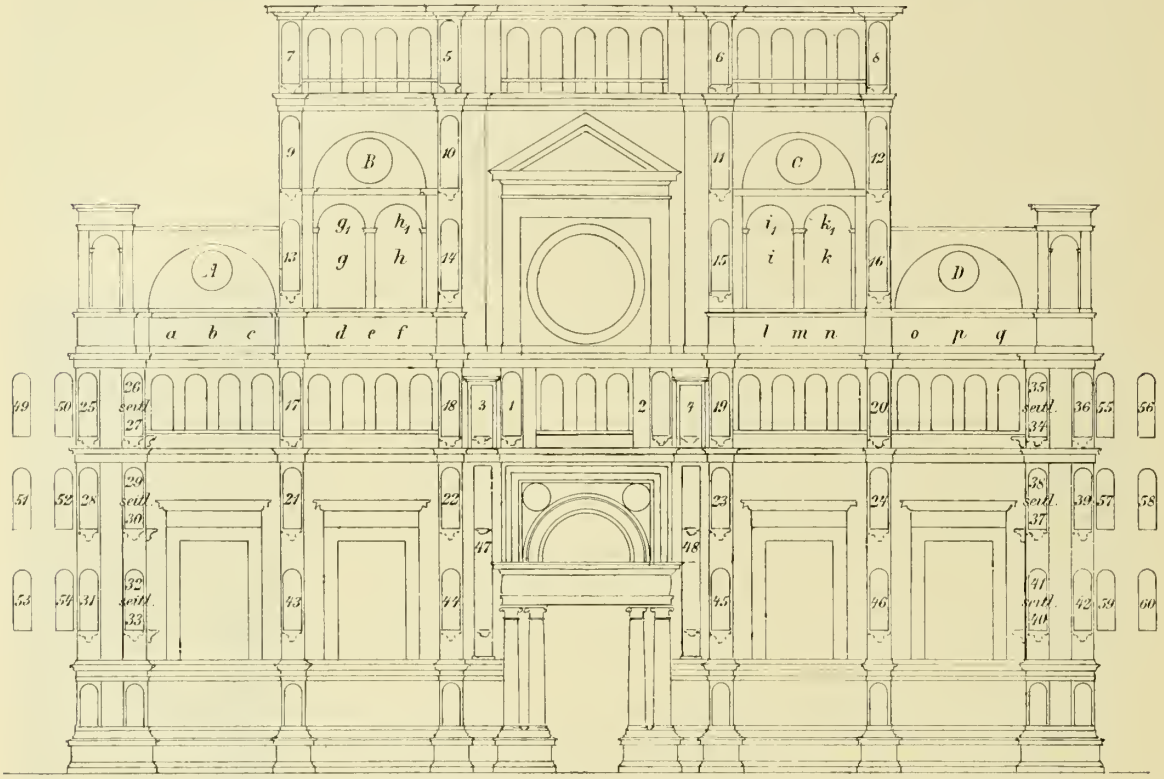



Abb. 90. Sehema für die Vertheilung der Statuen an der Front der Certosa bei Pavia (mit Benutzung der Uebersicht Santambrogios im „Politeenieo“ 1897).

1. S. Bruno. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
2. Giov. Galeaz. Viseonti. Angelo Marini (?).
3. S. Miehael (?) (mit Flamme und Dämon). Angelo Marini 1552. (Valerio.) Santambrogio: Erzengel Gabriel mit Dämon.
4. Rafael mit dem kleinen Tobias. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
5. Adam. Angelo Marini. (Valerio.) Insehrift: Angel. Sicul.
6. Eva mit einem Knaben. Angelo Marini. (Valerio.) (?)
7. Kriegerstatue. Naeh Santambrogio: Josua.
8. Weibliche Heilige, Judith (?). Tamagnino 1517 (Valerio)? wohl spätere Arbeit.
9. S. Antonio. 16. Jahrh. Biagio da Vairone (?).
10. S. Stefano. Biagio da Vairone (Valerio).
11. S. Sebastiano. Art des Tamagnino (?). Santambrogio: Cristoforo Solari oder Biagio da Vairone.
12. S. Paolo Eremita. 16. Jahrh.
13. S. Ambrogio. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio) } naeh Santambrogio jünger.
14. S. Gregorio. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio) }
15. S. Girolamo. Angelo Marini.
16. S. Agostino. Angelo Marini 1552 (?). (Valerio.)
17. S. Luca. Tamagnino 1517. (Valerio.) (Eine S. Luea-Statue wird von Marini vollendet.)
18. S. Giov. Battista. Tamagnino.
19. S. Matteo. Tamagnino 1517. (Valerio.)
20. S. Marco. Tamagnino 1517. (Valerio.)
21. S. Andrea. Angelo Marini. Inschrift: „Angel. Sieulus“. Valerio erwähnt jedoeh aueh eine Andreas-Statue Tamagninos von 1517.
22. S. Pietro. Stefano da Sesto. (Valerio.)
23. S. Paolo. Stefano da Sesto. (Valerio.)
24. S. Tomaso. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
25. S. Orsola.

26. S. Agata. 16. Jahrh. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto (?), der Kopf dafür zu weich behandelt.
27. Weibliche Heilige. 16. Jahrh. Kopf scheint erneut.
28. S. Bartolomeo. Barockwerk.
29. Apostelstatue. 16. Jahrh. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto. Valerio: 1512. „S. Jacomo". Die Identificirung bleibt zweifelhaft.
30. Apostelstatue.
31. Apostelstatue.
32. S. Cristoforo mit Christkind. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.)
33. S. Lucia. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.)
34. S. Agnese. Santambrogio: Art des Orsolino.
35. Apostelstatue. Santambrogio: S. Filippo von Tamagnino. Vielmehr eine spätere Arbeit. (Valerio.)
36. Weibliche Heilige, Sa. Barbara (?). Tamagnino (?).
37. Apostelstatue.
38. Apostelstatue.
39. Apostelstatue.
40. Weibliche Heilige.
41. S. Daniele.
42. Statue eines gewappneten jugendlichen Heiligen.
43. David.
44. Heiligenstatue.
45. S. Giovanni Battista. Eine der besten und frühesten Statuen, voll Charakter, im Faltenwurf noch mit Anklängen an den Mantegazza-Stil. Santambrogio: Giov. Battista da Sesto (?).
46. S. Girolamo.
47. S. Ambrogio und S. Ugo. Stefano da Sesto. } Reliefs vergl S. 151.
48. S. Siro und S. Eugenio. Biagio da Vairone. }
49. S. Giobbe. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
50. S. Giorgio.
51. S. Margherita. Giov. Battista da Sesto 1512. (Valerio.) Vergl. 26.
52. S. Martino. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
53. S. Maria Maddalena. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
54. S. Elena bezw. Angel. Sicul.
55. S. Bartolomeo. Angelo Marini 1552. (Valerio.) Inschr. Angel. Sicul.
56. David. Santambrogio: vielleicht Tamagnino.
57. Constantin. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
58. Abraham, im Begriff, Isaak zu opfern. Angelo Marini 1552. (Valerio.)
59. Maria mit dem Kinde. Santambrogio: Art des Orsolino.
60. Judith. Santambrogio: Art des Orsolino.

*A* bis *D*: grofse Propheten-Halbfiguren in kreisförmigen Nischen. Benedetto Briosco 1517. (Valerio.)
*b*, *e*, *m*, *p*: kleine Propheten-Halbfiguren. Giov. Battista da Sesto (Valerio) u. a.
*a*, *c*, *d*, *f*, *g*, $g_1$, *h*, $h_1$, *i*, $i_1$, *k*, $k_1$, *l*, *n*, *o*, *q*: Reliefs mit Scenen aus der Schöpfungsgeschichte und dem Leben der Patriarchen. Sämtlich Arbeiten des endenden 15. Jahrhunderts, die hier nachträglich untergebracht sind.

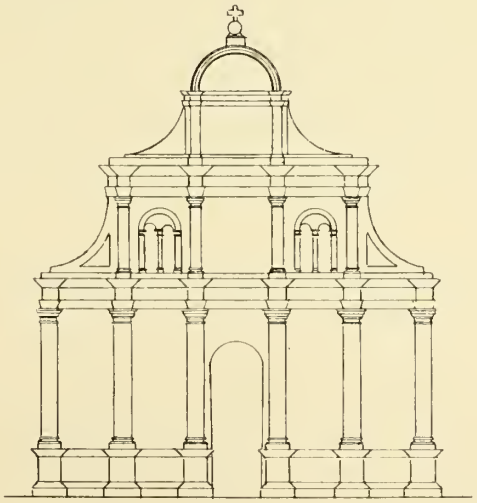


Abb. 91. Modell der Certosa-Front auf dem Portalrelief der Grundsteinlegung.

## 6. Vollendung der Front.

Nach Fertigstellung des Portales ging man an die decorative Verkleidung des Obergeschosses. Benedetto Briosco und Antonio della Porta verpflichteten sich am 3. März 1508 „complere ac perficere dictam facciatam in omni pulcritudine et polideza ac bene ornatam". Dabei aber wird wiederum das Vorschlags- und Einspruchs-Recht der Bauherren betont, denn beide Meister sollen gehalten sein: „adiungere et mutare multum et pauchum prout melius placuerit et videbitur patri priori et procuratori dicte fabrice, qui pro tempore erunt ad iudicium et laudem Ingegnerii dicti monasterii et cuiuslibet alterius persone in arte perita."[1])

Was im Verfolg dieses Contractes geschaffen wurde, ist von dem Früheren stilistisch durch eine breite Kluft getrennt. Die architektonische Phantasie ergreift die Zügel, derselbe monumentale Sinn, der zuvor dem Hauptportal die beiden grandiosen Säulenpaare gegeben hatte: der Stile Bramantesco. Das war theilweise die Folge einer Zwangslage. Wäre es denn überhaupt möglich gewesen, die Miniaturkunst der unteren Geschosse auch an den oberen Theilen fortzusetzen? — Antwort ertheilen schon die winzigen Reliefs, Fragmente der Quattrocentoplastik, denen der Wunsch, sie nur irgendwie unterzubringen, dort oben an Brüstungen und Wandfeldern Zufluchtsstätten gab: für den unten stehenden Beschauer sind sie nicht erkennbar. — Und wie hätte hier vollends das Princip einer Abstufung zur Geltung gebracht werden können? Die unteren Theile waren als Bildtafeln von unvergleichlichem Reichthum vollendet: oben mufste man auf solche Incrustation verzichten, den decorativen Ausdruck dem Bauwerk selbst entlehnen. Diesen Weg aber hatten am klarsten gerade die frühesten Frontmodelle gezeigt. In der That griff man auf Motive des in Bergognones Fresco erhaltenen Entwurfes zurück. Die beiden Zwerggalerien Solaris kamen zu neuer Geltung, nun aber in breiterer Durchführung: die untere nicht mehr nur auf die Kirchenschiffe, sondern auch auf die Seitencapellen ausgedehnt, einem aus Bogen zusammengesetzten Gurtband vergleichbar, das die Front in ihrer ganzen Breite durchzieht. Oben entspricht ihr folgerichtig dann eine Krönungsgalerie von der Breite des Kirchenraumes. Damit schwand die organische Abstufung der Front in Dachschrägen, damit wurde sie zu einer coulissenartigen Wand, damit wich der Verticalismus einer Betonung der Horizontalen. Zwischen den beiden Galerien blieben jedoch noch breite Wandflächen. Im Rohbau, wie er nach Mafsgabe des Einweihungsreliefs am Portal um 1500 bestand, war die Frontwand des dreischiffigen Kirchenraumes lediglich durch drei Rundfenster durchbrochen. Eine Theilung durch drei Strebepfeiler war constructiv gegeben; sie war auch bei der Wahl eines Horizontalabschlusses durchzuführen. Die Anordnung der beiden Rundfenster vor den Seitenschiffen ward der Anlage der mittleren Galerie geopfert. Neben der Mittelrose blieben zwischen den Pfeilern also nur noch Blendfenster möglich. In je zwei Arcaden sich öffnend und oben von einer Halbkreislünette bekrönt, boten sie die erwünschte Belebung der Wandflächen in rein decorativer, aber sehr glücklicher Art, und damit war zugleich auch der Lünettenabschlufs der niedrigen Aufsenwände vor den Capellen gefunden. Die Tabernakel über den Eckpfeilern übertrugen eine mittelalterliche Ueberlieferung in ähnlicher Weise in die Renaissance wie die Galerien.

So stellt sich dieser ganze Obertheil der Front als eine folgerichtige Lösung dar.

Einheitlich ist auch seine Formensprache: der Stile Bramantesco in einer Fassung, die am meisten der Weise des Dolcebuono folgt. Es ist ein ähnlicher Classicismus, wie an S. Maria presso S. Celso und an S. Maurizio in Mailand. Ueber der Formen- und Farbenfülle des unteren Geschosses kommt seine ruhige Vornehmheit um so besser zur Geltung, aber er steigert noch den Eindruck des Wuchtigen, den der Mitteltheil ohnehin schon durch seine Breite und seinen Horizontalabschlufs empfängt. Das Obergeschofs dieser Front harmonisch gegen die unteren Theile abzustufen, war eine schwere, vielleicht unmögliche Aufgabe, allein sie hätte sich selbst mit rein architektonischen Formen doch

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 179, Anm. 1.

noch besser erreichen lassen. Das Modell, welches auf dem Portalrelief der Grundsteinlegung erhalten ist (Abb. 91), gab hierzu glückliche Fingerzeige. Besonders hätte sich seine doppelte Abtreppung mit den Concavbögen empfohlen. Dann wäre für die Gesamtansicht vom Vorhofe aus auch eine bessere Vermittelung zwischen dieser Renaissancefaçade und dem lombardischen Wahrzeichen des ganzen Baues, dem luftigen Vierungsthurm, erzielt worden, während die jetzige Front diesen völlig überschneidet und sich dem ganzen Kirchenkörper als palastartige Coulissenwand vorlegt.

Es war eben ein anderer Kunstgeist, der hier das Werk der Vergangenheit in seinem Sinne zu Ende führte. Ein solches intimes Verständnifs für die nationale lombardische Art, wie Guiniforte Solari, hatte Benedetto Briosco nicht mehr. Auch in diesem Sinne war er ein Meister der Hochrenaissance.

* * *

## II. Das Querschiff.

Das Langhaus der Certosa hat wenig von ernsten Kirchenhallen. Seine geräumige Breite, seine zierlichen, noch leicht gothisirenden Blendfenster, vor allem aber seine Gewölbemalerei, die zwischen den hellen Rippenbändern den gestirnten Himmel oder tieffarbige Cassetten und Rosettendecken spiegelt, geben ihm profane Pracht, und die Seitencapellen erinnern an Prunkgemächer. Ein wahrer Festsaal aber ist vollends das Querschiff. Hier lernt man einmal auch in einem Kirchenraum die Absicht der Renaissancedecoration wohlgeleitet und fast unverändert kennen.

### Decorative Malerei.

Ihren Ausdruck dankt dieselbe hier der Malerei, welche die Arbeit des Architekten mit unübertrefflicher Sicherheit und Freiheit fortsetzt. Um dies ganz zu würdigen, mufs man sich zunächst fragen, was denn rein räumlich hier gegeben war. — Nichts Unbedeutendes, aber auch nichts Ungewöhnliches: eine breite, hohe Halle; in deren Mitte eine stattliche Kuppel; seitlich je zwei quadratische Kreuzgewölbe, von denen die beiden inneren, wie in den Seitenschiffen des Langhauses, sechs Kappen zeigen. Die beiden äufseren Traveen sind — gleich dem Chor — durch je drei Halbkreis-Apsiden erweitert. Auf der Westseite war die Mauer schon baulich verhältnifsmäfsig reich belebt, denn dort öffnet sie sich in den drei grofsen ins Langhaus führenden Bogen, und seitlich folgt auf diese nach der Abschlufswand der Seitencapellen sogleich die grofse Apsis mit ihren hohen, schmalen Fenstern. Anders auf der östlichen Seite, nach dem Chore zu, wo statt der Fortsetzung der Seitenschiffe die hohen Sacristeimauern aufragen, unten nur von den niedrigen Thüren und oben nur von den gothisirenden Fensterpaaren durchbrochen. Gerade da wirkt nun die mit der Sechstheilung des Gewölbes verbundene Anordnung der kurzen Halbsäulen, die in der Höhe der Fensterbrüstungen mit einer Console endigen, sehr glücklich.

An diese Lösung schlofs sich auch die Malerei unmittelbar an. Sie decorirt hier mit ihren Mitteln gröfstentheils ebenfalls rein architektonisch.[1]) Sie schafft zunächst ein mächtiges Sockelglied, dessen Höhe derjenigen der doch immerhin recht stattlichen Sacristeithüren entspricht. Darüber läfst sie schlanke, reich ornamentirte Pfeiler aufsteigen, als Seitenabschlufs der grofsen Apsiden, und ferner auch in der Achse jener kurzen Halbpfeiler, sodafs die letzteren nun gleichsam nur als die plastische Fortsetzung der gemalten Pfeiler erscheinen. So wird eine glückliche Gliederung der ungünstig breiten östlichen Wandflächen erreicht. Die Felder zwischen den architektonisch-plastischen und

1) Vergl. die farbige Doppeltafel in der Zeitschr. „Arte decor. ital." III. Tav. 47/48, die coloristisch fast unbrauchbar ist. Text von Carotti, S. 74, besser bei Beltrami.

den nur gemalten Pfeilern sind als ruhige, grün umrandete Quaderwände behandelt, den oberen Abschlufs aber bildet folgerichtig ein Gebälk mit reichem Puttenfries, der die Querschiffwände in gleicher Höhe rings umzieht und wiederum als kräftiges Horizontalband die Brüstungshöhe (Fensterbank) der Fenster und die Sockellinien jener Theilpfeiler betont. Parallel mit ihm folgt oben noch ein zweites Friesband, dessen Höhe durch die der Apsiden und der Sacristeifenster gegeben ist. Damit aber hat diese ganze Scheinarchitektur nun zunächst ihren Abschlufs erhalten. Oben wird die Wand nur als Bildfläche behandelt: an den Langseiten als weifser Fond für grofse Medaillons, an den Schmalseiten, über den Apsiden, räumlich völlig ignorirt: als eine Oeffnung, die den Ausblick in den blauen Himmel selbst gestattet. Doch macht dort und ebenso über den Apsiden die Malerei wiederum von ihrer architektonischen Raumgliederung Gebrauch, indem sie über den Nord- und Südconchen eine prächtige Nischenarchitektur aufbaut und über die Ost- und Westapsiden würdevolle Muschelabschlüsse breitet, deren Tieffarbigkeit nun auch die der Gewölbekappen selbst vorbereitet.

Eine glücklichere Gesamtanordnung für die Ausmalung dieses Raumes zu ersinnen, ist kaum möglich. Die Bewunderung aber wächst noch, wenn man nun das Einzelne prüft. Der Sockel ist der Höhe nach doppelt gegliedert: sein stattlicher Haupttheil enthält an den Seitenwänden grofse Grisaillen-Medaillons von Propheten und Heiligen, an den Mittelwänden östlich ein zur Flächenfüllung ausgesponnenes Flechtmotiv, an der Westseite aber zwei köstlich gemalte Umrahmungen der in die Seitencapellen des Hauptschiffes führenden Thüren. Es sind Meisterwerke Bergognones (1493), Scheinarchitekturen in Verbindung mit gleichsam leibhaftig gegenwärtigen Gestalten, die als Halbfiguren durch die Lünetten hereinblicken: südlich eine feine Madonna mit dem Kinde, nördlich der Erlöser in der ernsten Auffassung des Ecce homo.

Ueber diesem Sockel, dessen Abschlufs ein Fries mit Grottesken und Engelköpfchen bildet, steigen die gemalten Pilaster auf. Ihre Candelaberfüllungen gehören zu den reichsten der Gattung und sind mit weit gröfserer Liebe detaillirt, als etwa gleichzeitige in Toscana, besonders an den Capitälen. Die Füllungen sind Grisaillen auf tiefrothem Fond, und Grisaillenmalerei, aber auf Goldgrund, ist auch der figürlich reichste Theil dieser Decoration: der Puttenfries in dem gemalten Gebälk. Die Kinderscenen,[1]) die dort mit Medaillonköpfen von Karthäusern und mit Wappen wechseln, vereinen fast alle Motive, die uns bei ähnlichen Arbeiten bisher begegnet sind. Diese Putten musiciren auf allen nur möglichen Instrumenten, treiben die mannigfachsten Kinderspiele und copiren oft höchst drollig das Gebahren der Grofsen, sie fahren ganze Weintonnen herbei, um sie lustig zu leeren, und schleppen schlimme Teufel vor den Richterstuhl, um an ihnen eine in der Kinderstube übliche Strafe zu vollziehen. — Der zweite Fries oben über den Fenstern zeigt nur Grottesken weifs auf roth, doch sind die Blendfenster auf der Westseite wieder reich belebt. Zwischen ihren gemalten Holzläden blicken dort Porträtgestalten herab, Karthäusermönche im Gespräch mit einander und mit Laien.[2])

Weitaus am reichsten sind aber doch die Halbkreisconchen bedacht, wo nicht nur die herrlichen Glasfenster tief glühende Farben schaffen, und die Nische selbst noch einen feinen Flechtwerkrahmen erhält, sondern wo vor allem auch die Wölbungsfläche tieffarbige Malereien zeigt: auf der Nordseite wieder Cassetten in Blau, Weifs und Gold, auf der Südseite fünf mächtige Consolen mit aufgerollten Voluten in Gold, dazwischen Cassetten in Weifs und Blau: wahre Meisterwerke decorativer Malerei, noch prächtiger als in den Gewölbekappen.

In den oberen Theilen gelangt dann wieder das Figürliche in grofsem Mafsstab zur Herrschaft. Die Schildbögen der Ost- und Westseite schmücken grofse Brustbilder von Propheten, mit flatterndem Bandwerk umrahmt. An den Seitenwänden aber empfängt auch die Lünette einen eigenen perspectivischen Rahmen, der sie als Raum-

1) Vergl. Santambrogio in der Zeitung „Lega Lombarda" XV. 129; 15./16. Mai 1900: I fregi a puttini della Certosa di Pavia.

2) In einem von ihnen glaubt Magenta wiederum Omodeo zu erkennen.

öffnung erscheinen läfst: auch ihre beiden schmalen Seitenwände werden scheinbar von rechteckigen Nischen durchbrochen, und oben folgt dann nur noch das in der Höhe der Gewölbeansätze durch das ganze Querschiff laufende Abschlufsgebälk mit dem Grottesken-fries. So darf in diese gemalte Architektur der blaue Himmel in weit gröfserer Ausdehnung, als an den übrigen Theilen, hineinscheinen, und er wird zum Hintergrund für grofse, in voller Körperlichkeit für den Augenpunkt des Beschauers unten verkürzte Figuren. Dort befinden sich die beiden berühmten Dedicationsbilder Bergognones: nördlich die Krönung Mariä durch Christus in Gegenwart des knieenden Francesco Sforza und Ludovico Moro, südlich die Anbetung der Madonna durch Giangaleazzo und Filippo Maria, Giov. Maria und Gabriele Visconti, wobei Giangaleazzo das oben erörterte Kirchenmodell darbringt. In den viereckigen Seitennischen stehen Heiligenpaare und oben, auf der Brüstung der ganzen Scheinarchitektur, fufsen zwei prachtvolle Engelgestalten, welche die schweren, von den Rundfenstern herabhängenden Fruchtguirlanden und Wappenschilde halten.

Von dem Gesamteindruck dieser Malereien kann eine solche nur das Wesentlichste inventarisirende Beschreibung natürlich keinen Begriff geben. Zur Tektonik und zu dem fast unübersehbaren Bilderreichthum kommt als Haupttheil die Coloristik: eine sehr glückliche Farbenabstufung, die unten decente, matte, graue Töne wählt, dann die kräftigen Verticalen der Pfeiler und die beiden Friese durch wärmere Fonds betont, dann wieder heller wird, oben aber und besonders in den Apsiden in den tiefsten Färbungen schwelgt.

Als Schöpfer dieser ganzen Decoration mufs Ambrogio da Fossano, il Bergognone gelten, dem für das Ornamentale besonders sein Bruder Bernardino und ferner Jacopo de Motti zur Seite standen. Der letztere malte 1491 die gut erhaltene Decke der Cappella di S. Siro und mehrere andere Seitencapellen aus. Auch Cristoforo de Motti und Antonio de' Pandino, denen die Certosa ihre ältesten köstlichen Glasgemälde dankt, und Bernardino de' Rossi, der ihrem Thorbau den auf die folgende Pracht so stimmungsvoll vorbereitenden Frescoschmuck gab, dürften an der Ausführung betheiligt sein. Den sichersten Anhalt für die Datirung gewährt die Jahreszahl 1493, die sich nebst den Buchstaben B. F. F. an zwei Pfeilern der Nordseite befindet. —

Stilgeschichtlich ist die Ausmalung dieses Querhauses der Certosa das reichste Denkmal der lombardischen Frührenaissance-Decoration, wie sie sich aus der Verbindung oberitalienischer Ueberlieferung mit dem Stile Bramantesco entwickelte. Den Hauptschatz der hier vereinten Kunstformen dankt Oberitalien Mantegna. Ohne dessen Malereien im Castello di Corte zu Mantua bliebe diese Leistung historisch unverständlich. Das am nächsten verwandte Werk jedoch, das diese fremden Gaben bereits selbständig in mehr nationalem Geschmack verarbeitet, schuf ein Lombarde in der Hauptstadt seines Landes selbst: Vincenzo Foppa in der Portinari-Capelle in S. Eustorgio. Dazu kommt mit der gröfseren Reife des allgemeinen Könnens die bereichernde und veredelnde Wirkung der Decorationsmalerei Bramantesker Art, und eine Vermittelung dabei kann stilgeschichtlich auch die Thätigkeit des Melozzo bieten, schon durch die Malereien in der Capelle von S. Biagio zu Forli.

Den Zwecken unserer Studien mag dieser allgemeine Hinweis genügen. Ihn weiter zu verfolgen bleibt Aufgabe einer Geschichte der lombardischen Malerei. Diese hat dann auch den grofsen Einflufs zu erörtern, der von diesen Certosa-Malereien selbst ausging. Einen bescheidenen Sendling dieses Stiles von hohem Reiz lernten wir bereits im Vestibül des Monte di Pietà zu Cremona kennen, aber das ist nur das Glied einer reichen Kette. An berückender Pracht freilich kommt diesem Querhaus kein lombardischer Kirchenraum gleich. Das aber dankt es nicht nur der Malerei, sondern auch der Plastik, die diesem monumentalen „Schrein für persönliche künstlerische Stiftungen" eine des Ganzen würdige Reihe decorativer Sculpturen und Monumente schuf.

* * *

## Decorative Plastik.

### Portaleinfassungen des Querschiffes.

Das älteste plastische Bildwerk im Querschiff ist wohl die Supraporte der in den „kleinen“ Klosterhof führenden Thür. Die unorganische Anordnung ihres Bildschmuckes spiegelt echt lombardischen Geschmack. Die Seiten der Thüröffnung bleiben leer, oben aber wird sie zunächst durch ein ornamentirtes Gebälk abgeschlossen, in dessen Fries an den beiden Enden und in der Mitte je ein flaches Medaillon mit dem Brustbild eines betenden Karthäusers eingelassen ist. Als Hauptschmuck folgt dann eine Rundbogenlünette mit dem Reliefbild der „Pietà“. Sein Rahmen ist nur mit Medaillons verziert. Er trägt in der Mitte das Profilbildnifs des Gian. Galeazzo Visconti, seitlich Porträts Filippo Marias und Francesco Sforzas und aufsen eine durchbrochene Volutenranke nebst der Statuette des S. Antonio mit dem Christkind. Magenta schliefst schon aus der Verwerthung der Sforza-Porträts, dafs dieser Portalschmuck vor 1466, vor dem Todesjahr Francescos, ausgeführt wurde, weil man unter dem eifersüchtigen Galeazzo Maria eine solche Huldigung für seinen Vorgänger vermieden hätte. Stilistisch gehört diese Supraporte jedenfalls mit den Façadensculpturen der Mantegazza zusammen. Das bezeugt vor allem das Lünettenrelief. Flach, mit eckigen, hinten schräg unterschnittenen Umrissen, heben sich seine Halbfiguren von dem blau gefärbten Grund ab, Typen und Faltenwurf tragen die Kennzeichen der Mantegazza, deren Kunst hier jedoch noch ausdrucksvoller wird, als bei den meisten Frontreliefs.

Abb. 92. Certosa bei Pavia. Relief im Capitolo dei fratelli.

In der Mitte ragt die Halbfigur des Heilandes auf, dessen gespreizte Finger die Brüstung berühren. Sein schmerzerfülltes Haupt ist der Mutter zugewandt, die ihn klagend anschaut und seinen Leib stützend umfafst. Von der anderen Seite naht sich ihm in ähnlicher Bewegung Maria Magdalena, und die ganze Gruppe wird von zwei knieenden, betenden Engeln flankirt. Tiefe Trauer erfüllt die Scene, und eigenartig stimmt hier die herbe Formenbehandlung zum Inhalt. — Wie ein Ausschnitt aus diesem

Relief erscheint die Dreifiguren-Gruppe der „Pietà“ (Christus zwischen Maria und Johannes), die an der Aufsenwand des Ospedale di S. Matteo in Pavia angebracht ist und noch unmittelbarer als die Querschifflünette der Certosa an Mantegna gemahnt. Eine Erweiterung des Grundthemas zu einer halb dramatisch, halb episch behandelten Erzählung aber bietet das grofse Relief über dem Altar in der Sala del Capitolo dei fratelli (Abb. 92), wohl das vollendetste Reliefbild der ganzen lombardischen Frührenaissance, das uns in solcher Bedeutung im Schlufscapitel dieser Studien noch mehrfach beschäftigen soll. Man wird auch hier an Mantegna erinnert, aber auch an altniederländische Gemälde. Gleicht doch der Vordergrund einem in Marmor übertragenen Bilde des Rogier van der Weyden! Und im Charakter altniederländischer Miniaturkunst sind auch die Scenerien des Hintergrundes gehalten. Die Hauptscene zeigt in ihrer Dramatik und in der Mannigfaltigkeit der Charakteristik am besten, wie ernst diese Kunst war und was sie wollte, in dem lebendigen Wechsel der in meisterhafter Perspective zusammengedrängten Figuren aber auch, was sie konnte. Es ist das Können der Mantegazza — mit allen ihren Seltsamkeiten in der Proportionirung und im Faltenwurf, aber auch mit allen ihren grofsen Vorzügen. Und die letzteren treten hier weit günstiger hervor, als bei dem besser bekannten, aber viel manierirteren Relief der „Anbetung der Könige“ im Capitolo dei Padri, das mehr durch die vorzügliche Erhaltung (auch der Vergoldung) wichtig wird.[1])

An jener Supraporte der Querschiffthür der Certosa ist die Pietà-Gruppe jedenfalls das Eigenartigste. Minder bedeutend sind die Medaillons mit den Karthäusern und den Fürstenbildnissen. Das Porträt Giangaleazzos wird von Magenta freilich als das beste der ganzen Certosa gerühmt: wenn man dabei auch die Kaisermedaillons der Front hinzunimmt, ein kaum berechtigtes Lob! Allerdings ist dieses Bildnifs freier und voller modellirt, als die Mantegazza zu arbeiten pflegen, und läfst daher an Omodeo, oder eher noch an Benedetto Briosco denken.

Von diesen beiden stammen die herrlichen Porträts, welche die beiden anderen, soviel reicheren Marmorpforten des Querschiffes mit dieser Supraporte seiner Ausgangsthür kunstgeschichtlich verbinden. Diese Zwillingspforten, die „Porta della Stanza del lavabo“ und die „Porta della sagrestia vecchia“, bilden den Hauptschmuck der östlichen Wand des Querhauses, von dem aus sie in die seitlich vom Chor liegenden Nebenräume führen. Beide sind naturgemäfs Gegenstücke, jedoch — im Sinne lombardischer Quattrocentokunst, die eine genaue Wiederholung hier ebenso als ein Armuthszeugnifs decorativer Phantasie betrachtet hätte, wie etwa an den Capitälen und Consolen der Klosterhöfe. So entsprechen sich zwar die Hauptlinien, die Vertheilung der Massen, im ganzen selbst auch die formalen und inhaltlichen Werthe des Bildschmuckes, in vielen Einzelheiten aber zeigt schon der tektonische Organismus Verschiedenheiten. Das dem Aufbau beider Pforten gemeinsame Grundmotiv geht letzthin wieder auf Brunelleschis „concentrische Doppelarcade“ zurück. Beide Pforten haben breite, schräge, von feinen Pilastern eingefafste Wandungen, die sich oberhalb des Architraves in einem das halbrunde Lünettenrelief friesartig umziehenden, in Felder getheilten Rahmen fortsetzen. In der Lombardei ist solche, von den früher geschilderten Palastportalen Mailands abweichende Anordnung häufig. Wir finden sie am Südportal und den benachbarten Fenstern des Domes von Como, an der Porta del Consiglio im Palazzo Comunale zu Cremona und an der Kirche von Busto Arsizio. Geymüller nimmt sie als eine Erfindung Bramantes in Anspruch. Wäre dies richtig, so müfste der Urbinate diese Querschiffportale der Certosa gezeichnet haben, denn diese, um 1477 entstanden, sind in der oben genannten Reihe von Denkmälern zweifellos die ältesten. Allein jeder persönliche Antheil Bramantes an der Certosa scheint ausgeschlossen, und

1) Vergl. Magenta, S. 440, der das Relief der Grablegung seltsamerweise mehr tadelnd erwähnt. Mit ihm verwandt sind die beiden aus der Sammlung Timbal in den Louvre gelangten Figürchen der klagenden Maria und des Johannes (Ktlg. 397 u. 398), während das interessante Relief der Sammlung Courajod mit den drei thronenden Tugenden (seit 1897 ebenfalls im Louvre; Abbild. bei Müntz, Ren. en Italie et en France. Paris, 1885. S. 253) mehr der Richtung Omodeos angehört. Von den Mantegazza stammt in der Certosa, abgesehen von zahlreichen Einzelstücken, besonders im Museo, auch das feine Lavabo (Abb. Beltrami, a. a. O. Pl. V) in der ersten Seitencapelle links.

jenes hübsche Portalmotiv konnten die Lombarden innerhalb der Tektonik des Stile Bramantesco auch allein finden, selbst wenn ihnen auch das Portal von S. Bernardino in Perugia, wo es schon 1461 vorgebildet war, unbekannt blieb. — In ihrer heutigen Gestalt leiden auch diese beiden Prachtpforten unter der Fülle ihres bildnerischen Schmuckes und der etwas schwerfälligen Häufung der krönenden Glieder, wobei der in die Stanza del lavabo führende Eingang im ganzen glücklichere Mafsverhältnisse zeigt. Der Stilkritik aber bietet die Porta della Sagrestia vecchia[1]) einen festeren Boden. Zum mindesten über den Meister des unteren Theiles ist ein Zweifel ausgeschlossen. Deutlich spricht dort die Kunst Omodeos, und zwar des jungen Omodeo. Von der so scharf ausgeprägten Eigenart der Mantegazza hält sich sein Stil hier noch fern. Die nächsten Vergleichungspunkte bilden seine eigenen Jugendwerke. Das zierliche Sockelglied und die Miniaturplastik der äufseren Pfeilerfüllungen ist die gleiche, wie an der Pforte des kleinen Hofes. Auch hier steigt das Rankenwerk mit den charakteristischen schmalen Blättern symmetrisch auf, und seine Figürchen gehören dem uns aus dem Chiostro wohlbekannten Geschlecht an.[2]) Genau denselben Stil zeigen auch die Pfeiler an Omodeos Nischenumrahmung der Christus-Gruppe in der Sacristei von S. M. del Carmine und einige seiner Trennungspilaster der Reliefs an der Front der Certosa. Dieser Bildschmuck der Pfeiler setzt sich auch am Architrav und an den verticalen Blenden, welche die Lünette einfassen, in feinen Reliefköpfen und Heiligenstatuetten fort. Dagegen bleiben die schrägen Wandungen der Thüröffnung glatte Flächen, die auf jeder Seite nur zwei Medaillons tragen: eine bei Omodeo damals fast auffällige Mäfsigung des Formtriebes! Die Köpfe — links Veronica mit dem Schweifstuch und Maria, rechts der Täufer und der Heiland — sind meisterhaft gearbeitet, für den Bildschmuck des oberen Portalabschlusses aber gilt dies Lob nur theilweise. Den Architrav zieren zwei derbe knieende Engel mit einem Schriftband, den Lünettenrahmen ebenfalls Halbfiguren von Engeln, mit Rosetten abwechselnd. Schon hier machen sich Gehülfenhände geltend, die an dem grofsen Lünettenrelief, der Wächter am Grabe Christi, leider mafsgebend geworden sind. Diese Figuren sind ungeschickt gezeichnet, die Bewegungen plump, das ganze Relief bleibt Werkstattsarbeit.[3]) Von den Profilbildnissen im Fries und über dem Giebel ist das des Giangaleazzo Visconti (an der Spitze) erst 1490 von Alberto Maffiolo da Carrara, das des Herzogs Giovanni Galeazzo Sforza und des Ludovico Moro sogar erst 1497 von Benedetto Briosco ausgeführt. Bei aller Tüchtigkeit darf der selbständige Werth dieser Arbeiten nicht überschätzt werden. Eine gewisse Nüchternheit ist ihnen allen gemeinsam; darin gleichen sie Porträtbildern des Ambrogio de Predis. Auch die Wirklichkeitsforderung wird hier minder rückhaltlos erfüllt als in Toscana.[4]) Die leise Stilisirung haben diese Köpfe mit oberitalienischen Medaillen gemein, und ihren hohen Werth erhalten sie nur innerhalb der verwandten lombardischen Arbeiten selbst, von deren oft flauer Formenbehandlung sie sich frei halten.

Wie die meisten dieser Köpfe, so weicht auch das Reliefbild der „Versuchung des heiligen Antonius“[5]) von der Art Omodeos ab. Die Auffassung ist originell. Die Versucher sind ganz antik gehaltene Satyren, welche lebhaft auf den Heiligen eindringen. Links knieen Karthäusermönche. Auch dieses Relief dürfte erst den neunziger Jahren angehören, und am ehesten wird man hier mit Magenta auf Benedetto Briosco schliefsen.

---

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 331—334.

2) An den Frontpfeilern in der Mitte S. Bruno und ein hl. Bischof, oben der sich geifselnde Hieronymus und Johannes der Täufer, an den Seitenwandungen der Innenpfeiler neben der Thür köstliche Engelgruppen mit den Leidenswerkzeugen Christi.

3) Christus selbst ist nicht dargestellt. Sollte er ursprünglich (ähnlich wie am S. Lucia-Altar von Tomaso Rodari im Inneren des Domes von Como) oben eine Edicola bekrönen, und ist der jetzige Theil oberhalb der Lünette eine vom ersten Entwurf abweichende Bereicherung? Jedenfalls ist sein Verhältnifs zum Ganzen nicht vortheilhaft, und der Stil seines Bildschmuckes nicht mehr der Omodeos.

4) Man vergleiche auch das dem Gian Cristoforo Romano zugeschriebene Reliefbildnifs des Francesco Sforza im Bargello zu Florenz, das Gegenstück zum Porträt des Federigo da Montefeltro, aus der Villa del Poggio Imperiale. Es wiegt alle diese Certosaporträts auf; ihnen entspricht dagegen das Medaillon des Ludovico Moro im Louvre (Ktlg. Nr. 327).

5) Es besteht aus Vollfigürchen, und der Hintergrund ist mit schwarzen Steinplatten bekleidet.

Schwieriger bleibt es den Schöpfer der Porta della stanza del lavabo zu bestimmen, obgleich dieselbe in sich einheitlicher wirkt. Auch diese Pforte zählt zu den Meisterstücken lombardischer Frührenaissance, und gerade die Abweichungen von der Decoration der Sacristeipforte bezeugen das künstlerische Tactgefühl. Die schrägen Seitenwandungen enthalten hier vier Nischen mit Statuetten; dafür bleiben Pfeiler und Thürsturz nur auf rein ornamentalen Schmuck angewiesen. Am Obertheil sind die verticalen Blenden neben dem Lünettenrahmen zu dessen Gunsten unterdrückt. Man prüfe nun einmal, wie fein dabei die Mafsverhältnisse der einzelnen Glieder — beispielsweise die Höhe des Architraves und des Krönungsgesimses nebst dem Giebel — verändert sind; man beachte, wie richtig hier die schärfere Betonung der radialen Stege im schrägen Lünettenrand und die Hinzufügung eines Bogenschlufsteines ist! Eine gewisse Ueberladung bleibt freilich auch diesem Werk. Im Bildschmuck stammen von gleicher Hand zum mindesten: die vier Heiligen in den Nischen der Wandungen, das Lünettenrelief (die Anbetung des Kindes) nebst den sieben Halbfiguren christlicher Tugenden in seinem Rahmen, die beiden flachen Zwickelmedaillons und der segnende Gottvater im Giebelfeld. Da herrscht überall schon der echt „lombardische", knitterige, blasenartige Faltenwurf. Derselbe läfst schon hier den Gliederbau kaum noch erkennen: die Stilisirung hat über die Naturbeobachtung bereits vollständig die Oberhand gewonnen. Das zeigt sich auch in der übermäfsigen Schlankheit der Gestalten. Als die Hauptvertreter dieses Stiles kennen wir die Mantegazza, allein es fehlt diesen Sculpturen deren herbe Gröfse. Vor allem gilt dies von dem Lünettenrelief, dessen liebenswürdige Hauptgruppe in der Auffassung wohl an Omodeos Reliefs am Colleoni-Sarkophag erinnert, in der stellenweis sehr flüchtigen Behandlung aber — man sehe die hastig heranstürzenden Engel links — von seiner Weise getrennt ist. Der schönste selbständige Theil des Bildschmuckes, die Frauenporträts unter dem Giebel, sind wohl Werke des Benedetto Briosco.[1])

Abb. 93.
Certosa bei Pavia. Porta della Stanza del lavabo.

## Torre- und Brivio-Monument in Mailand.

Geht man lediglich von der Stilkritik aus, so sind als die diesen Sculpturen am nächsten verwandten Arbeiten die Reliefs zweier Mailänder Grabdenkmäler zu nennen,

1) Ich befinde mich hier im Widerspruch mit Magenta, der das ganze Portal mit Ausnahme der Frauenbildnisse, die auch er dem Benedetto Briosco giebt, Omodeo zuschreibt. Vergl. a. a. O. S. 335—340. Seine Schilderung der Bildnisse selbst ist vortrefflich. Dargestellt sind: Bianca Maria Sforza, Beatrice d'Este, Isabella d'Aragon und Bona di Savoyen; oben Caterina Visconti und seitlich:

das des Della Torre[1]) (1483) in der Cappella del Rosario in S. Maria delle Grazie und das des Stefano Brivio (1486) in S. Eustorgio. Das letztere ist urkundlich von Francesco da Cazzaniga begonnen und nach dessen Tode 1486 von seinem Bruder Tommaso und von Benedetto Briosco gemeinsam ausgeführt worden. In dem Contract heifst es ausdrücklich: „nach dem Muster des Torre-Monumentes". Dieses schreibt Santambrogio[2]) dem Omodeo zu, während Carotti[3]) auch hier eine gemeinsame Arbeit der beiden Cazzaniga und Brioscos sieht. Damit treten die beiden Cazzaniga[4]) in die Reihe der Meister, die in der Richtung der Mantegazza schaffen, also neben Omodeo, wie er in den achtziger Jahren erscheint, neben Piatti, Battaggio und die Rodari; gleichzeitig aber erhalten wir die Gewifsheit dafür, dafs auch Benedetto Briosco von diesem Stile ausging. Das ist kunstgeschichtlich wichtiger, als das Verhältnifs der beiden Mailänder Grabmonumente zu einander.[5]) Denn diese sind nur zwei Redactionen desselben Textes und decken sich dabei noch weit genauer, als etwa das Marzuppini- und das Bruni-Denkmal in Florenz. Der Typus — ein Kastensarkophag, von Säulen getragen — war in Mailand schon seit dem frühen Mittelalter heimisch, mindestens seit dem Denkmal des Ottone Visconti († 1295) im Dom. In ähnlichem Mafsstabe zeigt ihn das Grabmal des Pietro Candido Decembrio (1483) neben dem Hauptportal von S. Ambrogio: nicht zufällig, denn wie im Aufbau, so ist dieses Denkmal auch im Stil seines Bildschmuckes dem Brivio- und dem Torre-Monument so nahe verwandt, dafs man auf die Herkunft aus der gleichen Werkstatt schliefsen kann. Mit den Sarkophagen dieser Mailander Monumente theilen seine beiden Frontreliefs — Maria in trono, vor der Decembrio unter dem Schutze des S. Ambrogio kniet (links), und Raffael mit dem jungen Tobias neben S. Hieronymus (rechts) — alle Eigenheiten der Lünette der Porta della stanza del lavabo der Certosa, nur dafs die Darstellungen dieses Sarkophages weit einfacher bleiben und compositionell überhaupt die schlichtesten der ganzen Gattung sind. Die stämmigen Renaissancesäulen des Decembrio-Monumentes werden an den beiden viel gröfseren Monumenten in S. M. delle Grazie und S. Eustorgio zu prächtigen Candelabersäulen, deren Postamente Medaillons aufnehmen. Auch die Sarkophage selbst sind von grofser Eleganz, mit vornehmen Sockel- und Krönungstheilen versehen und mit feiner Ornamentik ganz übersponnen. Die Reliefscenen ergänzen sich. Das Torre-Denkmal zeigt die „Verkündigung", die „Anbetung der Hirten" und die der Könige; an der Front des Brivio-Monumentes ist die auf die Schmalseite des Sarkophages verwiesene „Verkündigung" durch die „Beschneidung" ersetzt.[6]) Die lombardische Schulvorlage macht sich sowohl in Gesamtcomposition und Reliefstiel wie in

---

Antonietta Malatesta und Beatrice di Tenda. Vorzüglich sind auch die beiden Karthäusermönche in den Zwickeln.

1) Von Giov. Franc. Della Torre seinem Vater Cristoforo und dem Giacomo Antonio errichtet; das Monument wurde 1725 („vetustate dilapsum") restaurirt.

2) Archiv. Stor. dell' Arte 1892. S. 115. Vergl. unten.

3) In der Anmerkung zu Müntz, L'età aurea dell' arte italiana. Milano 1895. S. 432, Anm. 3 mit Berufung auf Calvi, Famiglie notabili etc. Document, veröffentlicht vom Conte Emilio Belgiojoso.

4) Tommaso da Cazzaniga wird 1499 auf warme Empfehlnug des Dolcebuono von der Dombauverwaltung angestellt.

5) Im Contract für das Brivio-Monument von 1486 (vergl. Santambrogio, a. a. O. S. 124, Anm. 2) heifst es, es solle „similis formae molimenti De la Torre" sein. Santambrogios stilkritische Beweisführung für seine Annahme, das Torre-Denkmal stamme von Omodeo selbst, scheint mir schon deshalb nicht stichhaltig, weil manche der von ihm dort als Werke Omodeos herangezogenen Arbeiten nicht oder doch nur theilweise von Omodeo stammen. Auch vermag ich die von ihm behauptete Ueberlegenheit des Torre-Monumentes über das Brivio-Denkmal keineswegs anzuerkennen. Gröfsere Beweiskraft hätte allerdings sein Hinweis, dafs man in den Familienpapieren der Bottigella in Pavia eine Notiz gefunden habe, durch die Matteo Bottigella dem Omodeo für S. Tommaso in Pavia zwei Grabmonumente aufträgt: „nello stile e sul genere di quelli già fatti dal detto artista nella chiesa delle Grazie in Milano". Das „zweite" dortige Werk Omodeos will Santambrogio in dem zierlichen Grabstein des Branda Castiglione († 1495) sehen, das freilich nicht von Busti stammen kann, aber auch vom Stil des Torre-Denkmals abweicht. — Ueber das Grabmal des Guido Castiglione († 1485) in Castiglione d'Olona vergl. S. 165, Anm. 1.

6) An der zweiten Schmalseite wird die „Flucht nach Aegypten" jetzt durch ein dürftiges Gipsrelief vergegenwärtigt.

ISOLA BELLA. DENKMAL DES GIOVANNI BORROMEO.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

zahlreichen, schon vom Colleoni-Sarkophag her bekannten Einzelgestalten und Sondermotiven geltend.[1]) Die gleichen Züge enthalten die fünf Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi im Museo Trivulzio, welche dem ebenfalls von Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco gemeinsam gearbeiteten Denkmal des Pier Visconti di Saliceto aus der Kirche S. Marco in Mailand angehören.[2]) In diesem Zusammenhange tritt aber auch noch die Reliefreihe eines vierten Sarkophages in den gleichen Denkmälerkreis ein: das mittlere Borromeo-Monument auf Isola Bella!

## Denkmal des Giovanni Borromeo in Isola Bella.[3])

Schon im ersten Bande[4]) wurde im Anschlufs an Dr. Carotti hervorgehoben, dafs dieses Monument mindestens zwei verschiedene Kunstweisen spiegelt (Taf. X). Die unteren Theile — die Ritterstatuen und die Bildwerke ihrer Postamente sowie des ihre Pfeilerstützen verbindenden Scheingewölbes — erscheinen als reifste Schöpfungen des Uebergangsstiles in der Art des Matteo Raverti. Diese Sculpturen haben noch nicht die charakteristischen Eigenheiten der lombardischen Frührenaissance, die Knitterfalten, die scharf geschnittenen Contouren, die Mantegneske Herbheit. Die Reliefs des grofsen Kastensarkophages dagegen gehören stilistisch völlig zu den Arbeiten, die wir in diesem Capitel erörtern. Auch diese Reliefs sind unter einander ungleich: sie zeigen ähnliche Werthunterschiede wie das S. Lanfranco-Monument. Auch hier ist das Genrehafte und Idyllische am besten geglückt, vor allem die Verkündigung, die Anbetung des Christkindes durch die Hirten und seine Darbringung im Tempel, sein Verweilen unter den Schriftgelehrten und die Begegnung mit den Eltern; schwächer ist der Bethlehemitische Kindermord. Fast in allen Reliefs aber finden sich arge Verzeichnungen und Mifsgriffe im Mafsstab. — Beziehungen zu den Arbeiten Omodeos kehren sowohl im Reliefstil und in der ganzen Compositionsweise, wie in einzelnen Füllfiguren und Genregruppen und im schmückenden Beiwerk wieder. Die bisher gangbare Annahme, dafs dieses Denkmal von Omodeo stamme, würde also selbst mit Einschränkung auf diese Sarkophagreliefs keineswegs der stilistischen Grundlage entbehren, ja die unleugbare Verwandtschaft einzelner Reliefs mit den noch zu schildernden Sculpturen des Meisters in Cremona und am S. Lanfranco-Denkmal in Pavia spräche unmittelbar dafür. Aber sowohl hier, wie bei sämtlichen bisher bekannten umfangreicheren Werken dieser Gattung mufs der Begriff der Atelierarbeit in den Vordergrund treten und mit ihm der Hinweis auf Gehülfen und Schulgenossen, von der Art der Meister, welche die Sacristeipforten der Certosa und das Decembrio-, Brivio- und Torre-Denkmal

---

1) Auch die Medaillons an den Pfeilerpostamenten gehören dem uns schon wohlbekannten, besonders an der Certosa vertretenen Atelierinventare an. So am Torre-Denkmal: der nackte mit geschulterter Lanze nach rechts schreitende Mann (Inschrift: S. C.) und der nach rechts sprengende Reiter; am Brivio-Monument: derselbe Reiter (Molinier, Nr. 38) nochmals verwerthet, mit Hinzufügung des Gefallenen u. a.

2) Durchschnittsarbeiten dieser Schule sind durch die ganze Lombardei zerstreut. Ihre nähere Charakteristik bleibt Aufgabe der Localforschung. In Mailand selbst gebührt dem jetzt neben dem Eingang von S. Carlo angebrachten Relief der „Anbetung des Christkindes“ eine immerhin hervorragende Stelle. Stilistisch gemahnt hier Vieles an Omodeo, aber auch an die Rodari. Weit dürftiger ist die Arbeit an dem von Santambrogio in der Ztschr. „Il Focolare“ I. Nr. 7 f. (April 1896) S. 121 ff. genau beschriebenen Marmoraltar der Familie Mantegazza in der Kirche S. Maria di Campomorto bei Villa Maggiore. Handwerksmäfsig vergröbert wird die Schultradition vollends bei den sehr zerstörten Reliefs des Sarkophages in der Krypta des Domes zu Borgo S. Donnino. Vergl. Arch. Stor. dell' Arte 1897, S. 104 ff., wo Hermanin diese Reliefs dem Tommaso Cazzaniga zuschreibt. Das Relief der „Klage um den Leichnam Christi“ im Monte di Pietà in Mailand, das Santambrogio im „Politecnico“ 1899 mit der Werkstatt des Benedetto Briosco verbindet, würde, falls es wirklich erst um 1523 entstand, das lange Nachleben der Quattrocento-Stilistik bezeugen.

3) Vergl. den Aufsatz von Diego Santambrogio in der Zeitung „La Perseveranza“. Supplemento. 14. Juni 1892 und die Monographie in Buchform: I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella, Milano 1897, S. 25 ff.; ferner aber den Aufsatz von Dr. Giulio Carotti in derselben Zeitung „La Perseveranza“ am 24 Juni 1897, von dem ich im Rep. f. Kwsch. 1897 S. 505 ff. eine Uebersetzung veröffentlichte. Das Denkmal wurde 1793 nach Isola Bella überführt.

4) S. 75 ff.

in Mailand schufen. Diego Santambrogio hat nachgewiesen, dafs 1475 bis 1479 Gian Antonio Piatti an dem Monumente arbeitete und eine gröfsere Zahlung erhielt, die Stilkritik aber kann dies nicht auf die berühmten Kriegerstatuen und wohl überhaupt nicht auf den Bildschmuck des tragenden Untertheiles beziehen, sondern nur auf den Sarkophag selbst. Und in der That zeigt das einzige bekannte[1]) Sculpturwerk dieses Meisters, seine Plato-Statue von 1478 in Mailand, die später bei Gelegenheit der Plinius-Porträts in Como geschildert werden soll, eine ähnliche stilistische Behandlung, ja einzelne der in gothischen Nischen stehenden Statuetten — besonders der Prophet an der rechten Vorderecke des Sarkophages — bleiben jener Plato-Statue sehr nahe. Aber auch diese Statuetten sind ungleich. Wie das Colleoni-Denkmal in Bergamo und das S. Lanfranco-Monument ist die heutige Gestalt des Ganzen offenbar erst durch Zusammenfügung der in verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern gearbeiteten Theile entstanden. Auch am Sarkophag selbst weichen die Reliefs von den decorativen Sculpturen des Rahmenwerkes, des Gerüstes, ab, denn diese gehen stilistisch mit dem unteren Theile zusammen. — Die Kunstweise des letzteren ward bisher hier nur negativ, in ihrem Gegensatz zum „Knitterfaltenstil" der Mantegazza, gekennzeichnet, und auch der positive Hinweis auf ihre Beziehung zur Uebergangsperiode blieb nur allgemein, der Bildschmuck gerade dieses Theiles ist jedoch so bedeutend, dafs er ein näheres Eingehen erfordert. Schon als Grabmaltypus!

Die Wappen haltenden Krieger bieten die renaissancemäfsige Ausgestaltung eines in Oberitalien bereits im Mittelalter vertretenen Gedankens. Zum ersten Male ist er am Monument des Grafen Rizzardo VI da Camino († 1335) in S. Giustina bei Serravalle durchgeführt; seine grofsartigste Form erhielt er in Venedig am Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo. Aber auch in der Lombardei selbst, am Colleoni-Monument, klingt er an. Das würde also wiederum den Namen Omodeos in den Vordergrund rücken. Allein diese Statuen des Borromeo-Denkmales sind den Carricaturen des Colleoni-Monumentes an Werth unendlich überlegen und stilistisch von ihnen ganz verschieden! Unter diesen Kriegerstatuen des Borromeo-Denkmales sind in der That Meisterwerke. Schlicht und vornehm ist ihre Haltung, lebendig und charaktervoll ihr Ausdruck, von höchster Feinheit die Arbeit. Die Köpfe vor allem gehören zum Schönsten, was die oberitalienische Plastik schuf. Die Verwandtschaft mit den besten der „Giganten" des Mailänder Domes wurde schon im ersten Band betont. Genügt sie, um mit Carotti hier auf Matteo Raverti zu schliefsen? — Die Antwort kann nur dann bejahend lauten, wenn es erlaubt ist, die Ansätze und die vollendetste Durchführung der gleichen Stilweise mit ein und demselben Künstlernamen zu decken. Und bei diesem Problem hat auch der übrige Bildschmuck dieses Untertheiles und des Sarkophag-Gerüstes mitzusprechen. Schon sein Inhalt ist eigenartig. Wieder tritt Kirchliches und Classisches neben einander, besonders an den Pfeilerpostamenten, die in dieser Hinsicht ihre nächsten Analogien am Nordportal des Domes von Como und auch am Torre- und Brivio-Denkmal in Mailand finden. Aber wenn dort das zufällige Vorbild antiker Gemmen und Münzen mafsgebend bleibt, herrscht hier ein freierer Zug. Vieles ist offenbar nur aus rein künstlerischer Freude heraus geschaffen. Eine ganze Reihe prächtiger Actfiguren sind hier vereint. Diese Formenfreude spricht auch aus den hübsch variirten Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen (?), aus dem Hercules (oder Simson?), aus der Leda, vor allem aber aus den zahlreichen Putten. Es sind kraftvolle Gestalten, und sie erinnern zuweilen an die musicirenden Putten Donatellos in Padua. Aehnliche Putten kehren auch in den Bogenzwickeln und am oberen Fries des Sarkophages wieder, wo sie neben römischen Kaisermedaillons ihr Wesen treiben. Aber dort sind sie noch reifer aufgefafst. Sie reiten auf Seedrachen und Seestieren von wahrhaft classischer Erfindung. An den Scheingewölben, wo ähnlich wie sonst in den Gewölbemalereien dicht aneinander geschmiegte Engelschaaren beten, herrscht das gleiche, warm pulsirende Leben wie in den Figuren der Pfeilerpostamente: überall volle Formen, reiche Lockenfülle, überall ein Kunstcharakter,

1) Vergl. über ihn S. 197 und die von Santambrogio, a. a. O. S. 27 f. erwähnten Notizen in den Acten des Mailänder Domes.

der mehr nach Florenz in die Richtung der Vorläufer Donatellos weist, als nach Oberitalien. Diese Beziehung zu den Sculpturen von Castiglione d' Olona,[1]) zur Art Filaretes und Michelozzos und deren lombardischen Abwandlung durch Matteo Raverti veranlafste, diesen Theil des Denkmales bereits in dem Capitel des Uebergangsstiles zu erwähnen, und das wird auch durch die blühende, malerisch-gothisirende Ornamentik bestätigt. Selbst der Archaismus der grofsen, die Pfeilerpostamente tragenden Löwen pafst zu diesem Stilbild — er entspricht freilich auch dem Geschmack des jungen Omodeo, wie er am Colleoni-Denkmal in Bergamo herrscht.

So bieten sich hier schwer zu lösende Probleme. Das schwierigste bleibt jedenfalls die Datirung.

Läfst man den Untertheil als die glänzendste Leistung des Uebergangsstiles gelten, so mufs er zum mindesten doch vor 1460 entstanden sein. Dazu würde die schon früher erwähnte Hypothese Dr. Carottis passen, dieser Theil stamme von dem Monument, welches Graf Vitaliano Borromeo ursprünglich der Schutzheiligen seiner Familie, der S. Giustina, in S. Francesco Grande in Mailand setzen liefs. Die von Santambrogio[2]) benutzten Familienacten berichten, das Monument, an dem Piatti von 1475 bis 1479 thätig war, sei 1454 von Vitaliano und Giovanni Borromeo begonnen worden.[3]) Matteo Raverti war mindestens bis in die dreifsiger Jahre thätig, ob aber auch noch 1454? — Dafs man wirklich schon dieser Zeit eine so reife Arbeit und eine so stark von classischen Elementen durchsetzte figürliche Decoration zutrauen darf, wird der erste Band dieser Studien hoffentlich bewiesen haben, dennoch sei zugestanden, dafs diese Bildwerke von Isola Bella selbst auch im Zusammenhang mit den früher behandelten Denkmälergruppen in Castiglione d' Olona, Venedig und Mailand ihre Ueberlegenheit wahren.

Andererseits behalten sie dieselbe aber auch gegenüber der zweiten, späteren Phase der lombardischen Stilentwicklung, mit der sie verbunden werden könnten: den siebenziger Jahren, der Art des jungen Omodeo! Wohl kehren an dessen Colleoni-Monument die Löwen, die gothisirenden Ornamente, die Helden, die Putten und Kaisermasken wieder, aber die Verwandtschaft bleibt auf die Motive an sich beschränkt, sie läfst sich auf die stilkritisch entscheidende Behandlung der Formen kaum ausdehnen.

Die grofse Grabstatue oben ist von ganz anderer Hand, und das Tabernakel über ihr mit seinen Putten offenbar ebenfalls ein späterer Zusatz. Nun wissen wir durch Torre (1676), dafs sich in S. Francesco Grande ein prächtiges Grabmonument des 1495 verstorbenen Giovanni Borromeo befand, 1688 aber stürzten die Gewölbe dieser Kirche ein. Wenn die Identificirung des heute in Isola Bella aufgestellten Werkes mit diesem Denkmal zu Recht besteht, so würden sich dessen verschiedene Stilweisen füglich aus drei verschiedenen Entstehungsperioden seiner Theile erklären:

---

1) Den Unterschied dieser Theile von denen echt lombardischer Schulung kann auch Castiglione d' Olona selbst lehren. In der Chiesa della Villa daselbst befindet sich das Grabmal des Guido Castiglione († 1485), das alle Zeichen der lombardischen Frührenaissance-Plastik trägt, und der Richtung Omodeos angehört. Vergl. Santambrogio, Castiglione d' Olona. Taf. XXXI. Text S. 25; und Schmarsow, Masaccio-Studien. I. S. 18.

2) a. a. O. S. 29 f. Santambrogio veröffentlicht leider nur den Inhalt, nicht den Wortlaut des Actenstückes.

3) Nach Pullés Angabe in dem den Borromeo gewidmeten Theil der „Famiglie notabili Milanesi" Felice Calvis wurde das Monument für S. Giustina in San Francesco Grande vielmehr von Vitaliano Borromeo vor 1449 begonnen. Die jetzt verschwundene Inschrift vergl. bei Santambrogio, a. a. O. S. 36. Auch Santambrogio datirt die Sarkophagreliefs später als den unteren Theil und meint, Omodeo habe sie „um 1495" gearbeitet, mindestens aber „nach 1487". Zu dieser Zeitgrenze führt ihn die heraldische Beobachtung, dafs sich an einem der Wappenschilde der „silberne Zügel" findet, ein Zeichen, das den Borromei erst 1487 verliehen worden sei. Die Richtigkeit dieser auf ziemlich späte Quellen gestützten Angabe vorausgesetzt, verwickelt sie ihren Vertheidiger in einen Widerspruch: dieses Wappen befindet sich ja in der Hand einer der Kriegerfiguren, die Santambrogio selbst dem Piatti, also der Zeit von 1475 bis 1479 zuschreibt. Santambrogio sieht sich daher auch genöthigt, den Krieger mit diesem Wappen zeitlich aus seiner Nachbarschaft herauszulösen und ihn als einen späteren, erst von Omodeo hinzugefügten Theil zu erklären. Allein stilistisch ist diese Figur von ihren Nachbarn nicht zu trennen!

1. die im Uebergangsstil gehaltenen unteren Compartimente, die theilweise noch dem um 1450 ausgeführten Plan für das S. Giustina-Monument angehören;
2. die von Piatti 1475 bis 1479 gearbeiteten Sarkophagreliefs;
3. die in den neunziger Jahren ausgeführten Theile, welche die damals vorhandenen Sculpturen ungefähr zu der heutigen Gestaltung des Denkmales ergänzten.

So verwickelt dieser Erklärungsversuch auch erscheinen mag: er findet in der Geschichte lombardischer Denkmäler zahlreiche Analogien und dürfte die einzige Möglichkeit bleiben, der bisherigen falschen stilgeschichtlichen Einordnung des Ganzen in die Gesamtentwicklung der lombardischen Plastik vorzubeugen.

* * *

Unter den mannigfachen Beziehungen des Borromeo-Denkmales zu den Bildwerken der Certosa bleibt am wesentlichsten doch die zur Porta della Stanza del lavabo. Das Werk, das dieser Sacristei den Namen gab, der Wandbrunnen selbst, zwingt die Stilkritik von neuem, eine bildreiche, jetzt als ein Ganzes vor Augen stehende Decoration in einzelne Theile zu zerlegen. Dieser Brunnen ist die reifste Marmorvariation des Terracotta-Lavabos im kleinen Klosterhof. Die Ornamentik seiner Brüstung und seine reiche Nischenarchitektur zeigt die Art Omodeos. Der sarkophagartige Wasserbehälter hat oben eine auffällig grofszügige Krönung durch zwei prächtige Delphine, welche zwischen sich eine noch unerklärte Marmorbüste nehmen: ein Prachtstück der Porträtplastik,[1]) das stilistisch im Grunde zu keinem der uns bisher bekannten lombardischen Meister recht passen will. Hier war bisher jede „Taufe" in der That nur ein Einfall. Für dieses „Lavatorio" nebst Figuren und Ornamenten lieferte Alberto Maffiolo da Carrara 1489 den Entwurf und verpflichtete sich, es in einem Jahre fertig zu stellen.[2]) Wahrscheinlich sind auch hier spätere Aenderungen erfolgt, aber es ist kein Grund vorhanden, dem Alberto den Haupttheil des Bildschmuckes, das grofse Lünettenrelief, ganz abzusprechen.[3]) Es setzt sich aus mehreren Reliefplatten mit wechselndem Mafsstab zusammen: unten in grofsen Figuren die Scene wie Christus den Jüngern die Füfse wäscht, mit seitlichen Füllfiguren; oben, gleichsam als stark verkürzter Hintergrund, Christi Gebet am Oelberg und die Gefangennahme. Dort erinnert der Stil am meisten an Omodeos Sockelreliefs des Certosa-Portales, an den gröfseren Hauptfiguren aber geht er bereits zu weit stärkerer Rundung und zu herculischen und dabei überschlanken Proportionen über.

Das sind Züge, die uns in den achtziger und neunziger Jahren häufig begegnen, vor allem in einer Sculpturengruppe, welche diese Schule in Cremona vertritt. In der That war der Meister des Lavatorio, Alberto Maffiolo, von 1491 bis 1499 für die Front des Domes von Cremona thätig.[4]) In Cremona arbeitete aber auch Omodeo, und es wird sich ergeben, dafs die dort jetzt unter dessen Namen gehenden Werke viele Analogien zu den Lavabo-Reliefs Albertos besitzen. Diese Cremoneser Sculpturen füllen in der Geschichte der lombardischen Plastik überhaupt ein wichtiges Blatt.

---

### Omodeos Sculpturen in Cremona.

Die im Dom von Cremona erhaltenen Sculpturen Omodeos geben über seinen Entwicklungsgang manchen bisher unbeachteten Aufschlufs und tragen zur Beantwortung

---

1) Dafs diese Büste Heinrich von Gmünd, den vermeintlichen Erbauer der Certosa, darstelle, ist gänzlich unwahrscheinlich. Eher wird man mit Magenta (a. a. O. S. 36 f.) hier einen Karthäuserprior zu erkennen haben.

2) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 362, Anm. 2.

3) Die ganze stilkritische Erörterung Magentas über dieses Lavacro (S. 362 ff.), wo er vor den Figuren der Verkündigungsscene an Donatello (!) erinnert wird, und einen Gegensatz zwischen lombardischen und toscanischen Stilen construirt, ist völlig haltlos. Neben dem Lavabo ein achteckiger Brunnen mit vorzüglichen Medaillons der Herculesplaketten, wohl von Omodeo 1478.

4) Vergl. das Fragment einer Inschrift der Front: „Ince. est per M. Albo. Cararien. 1491. — 1486 schuf Alberto das Ciborium im Dom von Parma.

stilkritischer Streitfragen bei. Am bekanntesten sind seine jetzt an den beiden Kanzeln angebrachten Reliefs aus dem Leben der SS. Marius, Martha, Audifax und Habakuk. Einst schmückten sie die Arca[1]) dieser Märtyrer in S. Lorenzo, ein offenbar sehr stattliches Heiligengrab, zu dem noch andere Fragmente gehören sollen.[2]) Ein Marmortäfelchen enthält das Datum: 6. October 1482.[3]) — Das ist das Todesjahr des Christoforo Mantegazza. Seit einem Jahre hatte Omodeo damals die Oberleitung an der Certosa, wo er schon seit 1475 neben den Mantegazza arbeitete, sich mehr und mehr ihrer Stilweise nähernd. In der That schliefsen sich diese Reliefs unmittelbar an die des Certosa-Sockels an. Es ist die durch die Mantegazza bezeichnete Stilweise, nur — in ihrer manierirtesten Ausartung! Die Reliefbehandlung ist principiell dieselbe wie an der Certosa-Front, jedoch weit ungeschickter: Kastenreliefs mit rechtwinkliger Randvertiefung, im Vordergrund Freifiguren, hinten Kopf an Kopf gedrängte Zuschauer und reiche Baulichkeiten, Alles flach modellirt. Dabei wird die Verkürzung der Scenerie durch die aufsteigende Schräge der Bodenfläche vermehrt; die obere Deckfläche ist oft cassettirt, der seitliche Rand figurirt und oben in den Ecken häufig eine schwebende Gestalt angeordnet, die jedoch in die Bildfläche nur wenig hineinragt. — Die Schilderungen selbst steigern alle Eigenthümlichkeiten der lombardischen Frührenaissanceplastik fast zur Karrikatur. Selten sind dort die Figuren so unnatürlich hager, die Stellungen so gespreizt, die Bewegungen so übertrieben[4]) wie hier. Auch finden sich kaum sonst so viele Verzeichnungen, so stark verrenkte, ausgereckte und skelettartig dürre Gliedmafsen, so viele Grimassen. Das Beste bleibt die Composition, der Entwurf an sich. Man hat die Empfindung, es sei hier eine gute Skizze durch den Unverstand der handwerksmäfsigen Ausführung verdorben. Aber auch der Entwurf selbst läfst oft zu wünschen übrig. Er verwendet eine Reihe uns wohlbekannter Füllfiguren in conventioneller Art und gar zu absichtlicher Contrastirung von Vorder- und Rückenansichten. — Omodeo ist von Natur kein Dramatiker. Die idyllischen Stoffe

---

1) Merula [Santuario di Cremona, 1627] berichtet mit Berufung auf Cavitelli (Annali. Cremona 1598. car. 207), der Sarkophag sei von dem Abt Antonio Meli bestellt, dessen Name sich auf dem unten erwähnten Medaillon mit der „Verkündigung" im Louvre findet. Dabei giebt Cavitelli irrthümlich 1462 an. Die Kirche S. Lorenzo de' Monaci di Monte Oliveto, wo der Sarkophag auf dem den Märtyrern geweihten Altar stand, ward 1798 aufgehoben, die Leichname darauf in die Krypta des Domes gebracht. Michiel, der „Anonymus Morelli", verzeichnet in Cremona in S. Lorenzo „L'arca de marmo a man manca de S. Mauro fu opera de Zuanantonio Amadio Pauese, laboriosa, sottile, perforata et rilevata". Bezieht sich diese Notiz auf dieses Denkmal der vier Märtyrer, und ist „S. Mauro" verschrieben (oder verlesen?) für S. Mario? Den Entwurf zu der heutigen Anordnung der Märtyrerreliefs an den Kanzeln lieferte 1820 der Architekt Aloisio Voghera. Dem ehemaligen Monument gehörte auch die reich ornamentirte Umrahmung der Reliefs und die übrigen Stücke an, mit Ausnahme der sechs Säulen der Kanzel zur Linken, die von einem anderen Werk stammen. Vergl. Picenardi, Nuova Guida di Cremona (s. a.) S. 48.

2) So das Medaillon mit der Anbetung des Kindes im Castell-Museum zu Mailand und das der „Verkündigung" in der Collection Timbal im Louvre zu Paris. Das Mailänder Relief trägt die Inschrift: „Corp(ora) S(anctorum) M.(artyrum) Marii et Marthae"; das Relief im Louvre: „Anto. de Meliis I(uris) U(triusque) Doct(or) Abb(as) F(ecit)." Vergl. Courajod, Documents sur l'histoire des arts etc. a Crémone. Paris 1885. S. 4, Note 1.

3) Vergl. Zaist, Notizie istoriche de' pittori etc. Cremonesi. Cremona 1774. II. S. 32.

4) Ueber die Legende siehe Merula, a. a. O. S. 49. Das Ehepaar Marius und Martha und seine Söhne Audifax und Habakuk erlitten das Martyrium 271 in Rom unter Kaiser Claudius II., die drei Männer vor den Augen der Frau, die dann in einen Brunnenschacht versenkt wurde. Die jetzige Vertheilung der Reliefs ist folgende:

I. Kanzel links:
Linke Schrägseite: die vier Angeklagten vor Kaiser Claudius.
Vorderseite links: Verurtheilung.
„ rechts: Geifselung.
Rechte Schrägseite: Scheiterhaufen.

II. Kanzel rechts:
Linke Schrägseite: Martyrium.
Vorderseite links: Henkerscene.
„ rechts: Begraben der Leichname.
Rechte Schrägseite: S. Martha wird in den Brunnen hinabgelassen.

liegen ihm besser als die bewegten. Hier aber hat er absichtlich alles Grausige, was der Stoff bot, in den Vordergrund gerückt. Wie die drei Märtyrer gepeitscht werden, wie man ihnen nach vergeblicher Feuertortur die Hände abschlägt, sie köpft und die zerstückelten Gliedmafsen zum Verscharren zusammenfegt, wie S. Martha kopfüber in einen Brunnen herabgelassen wird — das Alles ist mit der Trockenheit einer Bilderchronik gezeigt, und doch bleiben die Zuschauer ohne innere Theilnahme. Das lebhafteste Bild entrollt sich bei der grausigsten Scene, wo geschildert ist, wie den im Block Gefesselten die Hände abgehackt werden, aber auch da fehlt der Donatelleske Geist, der das Geschehnifs zum Drama gestaltet. Wohl die schlimmsten Verzeichnungen weist das Geifselungsrelief auf, die handwerkliche Derbheit bleibt aber überhaupt überall unverkennbar. — Um zu beurtheilen, wie arg sich Omodeos Kunst in wenigen Jahren vergröberte, denke man an seine Reliefs am „unteren" Colleoni-Sarkophag zurück. Dabei kehren in Cremona jedoch noch immer Reminiscenzen an diese früheren Arbeiten wieder. Es sei nur an die Männergruppe rechts im Hintergrund des Scheiterhaufenreliefs hingewiesen, die ihre Vorbilder auf der Geifselungsscene in Bergamo haben, ferner auf den Reiter in dem Enthauptungsrelief und die Frau mit dem Kinde beim Martyrium der S. Martha. —

Abb. 94.
Detail aus Omodeos Martyrien-Reliefs an den Kanzeln des Domes in Cremona.

Dafs es sich bei diesem Heiligengrab um eine vorzugsweise durch Gehülfenhände ausgeführte Arbeit handelt, bezeugt im Dom von Cremona selbst eine zweite Sculpturenreihe, die jetzt in der dunklen Krypta untergebracht ist. Dort sind in den rechts stehenden Altar des B. Facio zwei kleine Reliefs mit landschaftlichem Hintergrund: „S. Franciscus, die Wundmale empfangend" und „S. Hieronymus[1]) bei der Geifselung" eingelassen, von denen das letztere die Inschrift trägt: ZO · ANTONIO · AMADEO · F · OPVS 1484.[2]) Zwei weitere Reliefs derselben Reihe: „Christus an der Säule gefesselt" und „Christus, der Magdalena erscheinend", sind in den gegenüberstehenden Altar eingefügt, und oben folgt dort über einem glatten rothen Marmorsarg ein grofses figurenreiches Relief, das einen Almosen vertheilenden Heiligen zeigt. Man nennt denselben in Cremona jetzt S. Imerio.

Corsi[3]) meldet, dafs unter der Altarmensa dieser Krypta mit den Leichnamen der SS. Pietro e Marcellino[4]) auch der des S. Arealdo beigesetzt sei. Den SS. Pietro e Marcellino ist der mittlere Hauptaltar der Krypta gewidmet, und ihr Martyrium wird in den Reliefs des dortigen grofsen Kastensarkophags von Benedetto Briosco erzählt. In die Vorderseite desselben ist aber wiederum ein Relief Omodeos, „Christus als Ecce homo", eingelassen. Ueber dem Kastensarkophag steht jetzt ein reich ornamentirter Sarkophag auf Löwenfüfsen, der als die 1533 bis 1538 von Cristoforo Pedoni[5]) gearbeitete Urne des S. Arealdo gilt. Nun erzählt Luigi Corsi jedoch auch, dafs der 1305 aus Brescia nach Cremona gebrachte Leichnam des S. Arealdo, der zunächst in der gleichnamigen Kirche beigesetzt war, 1484

1) Ein nahezu identisches Relief in Cremona über dem Portal der Kirche S. Girolamo an der Piazza del Duomo.

2) Das Franciscus-Relief zeigt den Namen: „Isaach de Restali ....", das Folgende ist ausgekratzt.

3) Dettaglio delle chiese di Cremona. Cremona 1819. S. 40.

4) 1609 hierher übertragen; früher in S. Tommaso.

5) Dies giebt Grasselli im Abecedario Biografico dei Pittori etc. Cremonesi, Milano 1827, S. 199 an. Eine stilkritisch verwandte, aber frühere Arbeit ist der jetzt aufsen an der Domfront, rechts neben dem Hauptportal angebrachte Sarkophag des Andreas Allia (1513) von einem Domenico Pedoni. Man vergleiche auch die Ornamentik an dem zum Aufgang des Torrazzo führenden Seitenportal des Domhofes, 1514 von dem Cremonesen Lorenzo Trotti errichtet. Ueber die Arca Trecchi siehe S. 170, Anm. 2.

in den Dom überführt worden sei: also in demselben Jahr, welches Omodeos jetzt in der Krypta befindliches Hieronymus-Relief nennt. Sollten die fünf kleinen, dort jetzt zerstreuten Reliefs zu einem S. Arealdo-Denkmal gehören, das Omodeo 1484 für diesen Heiligen schuf?

## Stilkritik.

Wichtiger als solche Muthmafsungen bleibt für uns die stilkritische Ausbeute dieser Arbeiten.[1]) Von den Kanzelreliefs trennen sie nur zwei Jahre. In der That fehlt es nicht an Analogien, am wenigsten bei den kleinen Relieftafeln. Der Hieronymus ist ebenso breitschultrig, wie der eine der Märtyrer auf dem Scheiterhaufen, der Körper Christi zeigt hier ebenso herculische Hüften, wie die Gestalten des Kanzelreliefs; auch der entblätterte astreiche Baum findet sich hier wie dort. Bei den gegebenen Daten ist diese Verwandtschaft selbstverständlich, die stilistischen Beziehungen zu den undatirten Bergamasker Sculpturen Omodeos aber gewähren eine willkommene chronologische Handhabe. Der spitzbärtige Kopf des Hieronymus erinnert stark an den Gottvater auf dem Relief der „Vertreibung aus dem Paradies“ an der Front der Colleoni-Capelle, die Gestalt Christi ist ähnlich gebaut wie der dortige Adam, Kopftypus und Formenbehandlung sind schon in dem „Ecce-homo“-Relief des Medea-Sarkophages vorgebildet. Im Vergleich mit den Märtyrerreliefs der jetzigen Domkanzeln in Cremona sind alle diese Einzelgestalten sorgfältiger und besser ausgeführt, Omodeos selbst eher würdig. Und das Gleiche gilt vollends von dem grofsen Relief der Almosenspende. Es ist ein überaus reiches Bild mit etwa vierzig Figuren. Männer, Weiber und Kinder, Bettler und Krüppel drängen sich um den Heiligen. Vor doppelstöckiger, zierlich ornamentirter Hallenarchitektur harren hinten an langer Balustrade Gestaltenreihen, und im Vordergrunde schliefsen sich die Hauptträger der Handlung und die Nebenfiguren zu lebensvollen Gruppen zusammen, oder sie treten als genrehafte Einzelgestalten selbständig hervor. Die perspectivische Verkürzung ist hier häufig sehr kühn. Vier vorn in der Mitte knieende Gestalten wenden dem Beschauer ganz den Rücken. — Die Beziehung zu den Kanzelreliefs spricht nicht nur aus dem ganzen Stil, der Faltenbehandlung und den Typen, sondern auch unmittelbar aus einzelnen Figuren, die beiden Darstellungen gemeinsam sind.[2])

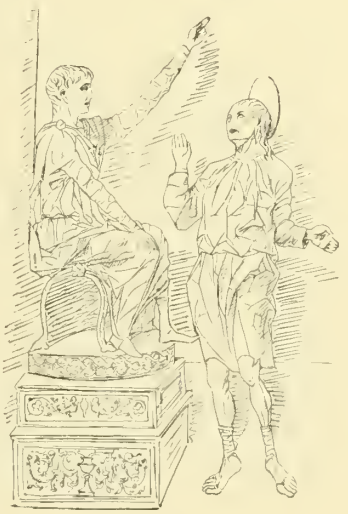


Abb. 95.
Detail aus Omodeos Martyrien-Reliefs an den Kanzeln des Domes in Cremona.

Dieses bisher fast ganz unbeachtete S. Imerio-Relief wird durch seinen Motivenreichthum und seine sorgsame Durchführung über die Reihe der nur als Werkstattsarbeiten Omodeos zu bezeichnenden Sculpturen emporgehoben. An seiner jetzigen Stätte bildet es nebst jenen fünf kleinen Tafeln einen charakteristischen Gegensatz zu den Reliefs des Hauptaltars des SS. Pietro e Marcellino, denn diese sagen sich von jenem „Mantegazza“-Stil der lombardischen Frührenaissance vollständig los und zeigen die Kleinplastik des beginnenden Cinquecento so ausgeprägt, dafs über den Meister auch stilkritisch kein Zweifel bestehen kann. Es ist Benedetto Briosco,[3]) der hier sein im Vertrag

1) Für die Kenntnifs Omodeos wären genaue photographische Veröffentlichungen dieser Kryptareliefs besonders erwünscht. Die Märtyrerreliefs der Kanzeln sind durch Abgüsse bekannt.

2) So gleicht der stämmige Gesell, der links das Getreide schaufelt, dem Todtengräber des Märtyrerreliefs; die Rückenfigur der knieenden Frau im Mittelgrund findet sich ebenso auf dem Scheiterhaufenrelief der Kanzeln.

3) Die Irrthümer über den Meister hat Courajod durch Veröffentlichung des Vertrages (a. a. O. Documents etc. S. 22 ff.) endgültig berichtigt. Michiel (ed. Frimmel S. 42) nannte einen Zuandomenego

von 1506 gegebenes Versprechen: „fare dicte hystorie e figure et foyami de quella bontade che sono nel' archa et porta de la Certosa di Pavia" gut eingelöst hat.[1])

So stehen sich also Omodeo und Briosco in der Krypta dieses Domes ähnlich gegenüber, wie an den Sockelreliefs des Certosa-Portales: jener als Vertreter der älteren Weise, noch in der Art der Mantegazza, dieser schon ganz als der Kunstgenosse des Busti.

---

## S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia.

Die Portalreliefs der Certosa schuf Omodeo vor 1499. In Cremona lernen wir an fest datirten Arbeiten die Stilrichtung kennen, in der er sich im Beginne der achtziger Jahre bewegte. Das wird auch für ein anderes, besser erhaltenes Hauptwerk des Meisters wichtig, dessen Stellung innerhalb seines Schaffens bisher sehr unsicher ist: für sein Monument des S. Lanfranco[2]) in dessen Kirche vor den Mauern Pavias. Es trägt seine Signatur: „Ioannes Antonius Homodeus faciebat", seine Datirung bleibt jedoch trotz der Angabe der langen Inschrift der Rückseite, dafs es von dem Protonotario Apostolico Marchese Pietro Pallavicini di Scipione im zweiundfünfzigsten Lebensjahr gestiftet sei, zweifelhaft, da dessen Geburtsjahr nicht feststeht. „Abbate Commendatario" von S. Lanfranco wurde er 1480.[3]) Aber damals, als er das Kloster, dessen Abt Luca Zanachi man getödtet und dessen Insassen man verjagt hatte, als Pfründe übernahm, galt es zunächst, wieder geordnete Zustände zu schaffen, den Orden zu reorganisiren, die früheren Besitzthümer zurückzuerwerben, die verfallenen Baulichkeiten wieder herzustellen.[4]) Dafs es schon sobald dazu gekommen sei, ein so reiches Denkmal zu errichten, ist fast ausgeschlossen. Als einzige, aber späte Quelle für eine genaue Datirung des Heiligengrabes mufs die Angabe Rabolinis gelten, es sei 1498 ausgeführt.[5]) Die Vallombrosaner Mönche, die Pallavicini berief, erhielten die Erlaubnifs zur Uebersiedelung durch eine Bulle vom October 1498. Da erst begann die neue Blüthe des Klosters. 1509 wurde der Chor der Kirche erneut.[6]) Die äufseren Verhältnisse machen es also in der That am wahrscheinlichsten, dafs das Heiligengrab um 1500 errichtet wurde.

---

da Vercelli; Cicognara (Storia della scultura. II. Aufl. Prato 1823. IV. S. 391): Bramante Sacchi. Ueber die Intarsiatoren Sacca vergl. Courajod a. a. O., wo S. 23 Anm. 1, auch die genaue Beschreibung des Reliefs in seiner heutigen, 1609 von dem Architekten Malojo bestimmten Form. Das Relief der rechten Schmalseite stammt erst aus dieser Zeit. Den Vertrag giebt auch Magenta a. a. O. S. 233. Der Meister nennt sich darin: „Benedictus de Brioscho, filius quondam domini Medigoli, habitator in civitate Mediolani porte Ticinensis, in parocchia sancti Petri in campo laudensi intus".

1) Wie Benedetto Briosco, so war auch Cristoforo Romano für Cremona thätig. Von ihm stammt, wie Michiel (ed. Frimmel S. 44) berichtet, das aus S. Vincenzo nach S. Agata überführte Monument der Trecchi (1502). Oben eine Barockurne von 1661. Mit Recht rühmt Michiel die „sottità di foggliami". Vergl. Signori, Monumenti Cremonesi. Milano 1882. fasc. 4. Von anderen, früheren Renaissancebildwerken im und am Dom von Cremona seien besonders die vortrefflichen Heiligenstatuen der Front von Giovanni Pietro da Rhò erwähnt, unter denen der S. Paulus die beste ist. (Vergl. S. 96, Anm. 1.) Im Innern ist der von Giov. de Alia geweihte S. Nicolo-Altar im Querschiff von 1495 nur eine Durchschnittsleistung.

2) S. Lanfranco Beccari, Bischof von Pavia, † 1198. Zum Folgenden vergl. besonders Prelini, Note storiche intorno al tempio ed al monastero di San Lanfranco. Pavia 1875.

3) Vergl. P. Romualdo, Flavia Papia Sacra, und Litta, Fam. Celebr. Ital., fasc. 41 „Pallavicini", Tav. 29.

4) Vergl. die Inschrift am Denkmal selbst; abgedruckt bei Prelini a. a. O. S. 21, welche diese Wirksamkeit Pallavicinis rühmt. 1497 wird er „Notaro apostolico und consigliere" bei Ludovico Moro genannt. Nach Bossi ist er 1530 gestorben.

5) Damals wäre Pallavicini also zweiundfünfzigjährig gewesen und hätte, falls Bossis Notiz von seinem Tode richtig ist (1530), ein Alter von 84 Jahren erreicht.

6) Dafs die Hypothesen von Calvi und von Julius Meyer (Allg. Künstlerlexikon, Leipzig 1873, I, S. 576), welche auf 1469/70 schliefsen, unbegründet sind, zeigt schon Prelini a. a. O. S. 11 ff.

Das Ergebnifs der Stilkritik widerstreitet dem nicht, nur dafs auch hier starke Werthunterschiede herrschen. Die heutige Form des Denkmales oder wenigstens die Zusammensetzung seiner Reliefs ist nicht mehr die ursprüngliche. Der grofse Kastensarkophag wird an den Langseiten durch vier Pilasterpaare gegliedert, denen unten jedoch nur je drei tragende Candelabersäulen entsprechen. Die Verticalachsen also sind verschoben, und dieser ungünstige Eindruck wird durch die Cherubimköpfchen, die hier — wie am Denkmal der Medea Colleoni — den Sarkophag selbst tragen, nur wenig gemildert. Vollends seltsam ist dann der obere Theil, wo über einem Zwischenstück mit den grofsen Inschrifttafeln ein würfelförmiger Körper mit Reliefs folgt, die ohne jede Trennung aneinanderstofsen (!), ferner ein gewölbtes Dach, ein wohl für die Statue des Heiligen bestimmtes Tabernakel, und abermals eine gewölbte Krönung mit Engelfigürchen.[1])

Der Reliefschmuck des eigentlichen Sarkophages ist weit besser, als der an dem oberen Krönungstheil. Er erzählt die Geschichte und die Wunder des Heiligen.[2]) 1180 zum Bischof erwählt, kam Lanfranco mit den Consuln („primores") von Pavia, die für neue Befestigungen der Stadt die Kirchen unverhältnifsmäfsig stark belasten wollten, in Fehde. Seine Weigerung, ihren Ansprüchen zu genügen, beantworteten die städtischen Behörden mit einer Verruferklärung, die ihm und der Geistlichkeit den Aufenthalt unmöglich machte. Er ging nach Vercelli, wurde in Morimondo auch von den Seinen verlassen, dann aber durch den Papst, bei dem er in Rom Klage führte, wieder eingesetzt. Die Androhungen des Bannstrahles sicherten ihm bei seiner Rückkehr gefügige Aufnahme, und nun begann sein friedliches, segensvolles Wirken. — Das Hauptrelief vorn in der Mitte des Sarkophages scheint seine feierliche Einholung bei seiner Rückkehr aus Rom darzustellen. Würdevoll segnet er die Nahenden, von denen ein Jüngling vorn vor ihm das Knie beugt, wie auch links Frauen mit ihren Kindern und ein Greis ehrfürchtig knieend harren. Im Mittelgrund halten vier Männer den Baldachin; hinten sprengt eine Reiterschaar den Berg herauf. Das ist eines der besten Reliefbilder Omodeos. Dem Gestaltenreichthum entspricht die Vornehmheit der Auffassung, die Innigkeit des Ausdruckes. Besonders alle Figuren des Vordergrundes sind vortrefflich. Da sind auch die Gewandfalten nicht mehr wie zerknittertes Papier über die Formen gebreitet, sondern gut studirt und natürlich. Das Ganze bezeichnet den Höhepunkt der am „unteren" Colleoni-Sarkophag beginnenden Stilweise. Wieder finden wir viel Bekanntes. Das Herculeskind neben der jungen Mutter links kommt schon unter den Putten in Bergamo vor. Flüchtigkeiten fehlen auch hier nicht völlig, im Ganzen aber ist es eine sorgfältige, eigenhändige Arbeit, und darauf deutet auch die Gestalt des links vorn knieenden Mannes, der Omodeos eigene Züge trägt (Abb. 96). Er ist schon gealtert, etwa ein Fünfzigjähriger. Auch dies stimmte zu der Datirung „um 1500". — Schwächer ist das Relief links, in dem Prelini die Zurückweisung der unbilligen Forderungen der Consuln sehen will. Vielleicht ist es nur eine Repräsentationsscene. Vor dem thronenden Bischof erscheinen die Vertreter der weltlichen Behörde; links vertreibt er zwei nackte Frauen (?) mit erhobenem Stab: möglicherweise eine Anspielung auf seine gegen die Unzucht gerichteten Bestrebungen. Hinten ragt auf einer Säule der Regisol von Pavia auf. Die Composition erinnert hier stark an die Cremoneser Kanzelreliefs, besonders an das Karrikirte in

---

1) Viele Theile sind überhaupt nur angegipst; die Pfeiler greifen stellenweis über die Reliefs hinaus. Die tragenden Candelabersäulen unten stehen zu eng. Man möchte annehmen, dafs sie erst hinzugefügt wurden, als das Monument seinen jetzigen viel zu dunklen Platz empfing. Stand der reliefirte Kastensarkophag früher nicht hinter dem Altartisch wie sonst üblich? — Nur der örtlichen Nähe halber sei hier auch das Relief vom Grabdenkmal des Martino Salimbene (1491) in der Krypta von S. Michele in Pavia erwähnt: eine saubere Arbeit in der Richtung Omodeos. Vergl. Moiraghi, Memorie e documenti per la Storia di Pavia. I. 1895. fasc. III/IV. S. 126f. Der Stil weist in der That mehr auf Omodeos „erste" Manier.

2) Einzelnen Reliefs kann die Inschrift zur Erklärung dienen: „Is es Divus Lanfrancus ab universa civitate papiense Antistes electus, Romae ab Alexandro III. consecratus, cui adversum primores, Ecclesiarum proventibus urbem munire annitentes, enixissime eunti cum nulla re flecteretur, aqua et igni interdicunt; discedenti in proximas urbes clerus it comes: dein contumeliis male adfectum deserit. Romano secundo profectus, a consecratore Pontifice in patriam restituitur." Das Leben des Heiligen schrieb sein Nachfolger Bernardo Balbi (veröffentlicht 1865 vom Canonicus Terenzio).

der Haltung, und auch die spindeldünnen Formen kehren an diesem Paveser Relief wieder; die Perspective ist arg mifsglückt, vor allem bei der Reihe der rechts sitzenden Männer und bei der Gestalt des Bischofs selbst. Dagegen ist auf dem Relief zur Rechten des Hauptbildes, das den Bischof im Gebet vor der oben erscheinenden Madonna zeigt, gerade die Verkürzung der in einer Reihe stehenden Mönche wiederum vortrefflich. Auf der linken Schmalseite des Sarkophages wird ein sich demüthig Nahender vom Bischof in Gegenwart seiner Mönche zum Geistlichen eingekleidet. Die übrigen Vorgänge sind legendarisch. Die rechte Schmalseite zeigt, wie eine unschuldig des Brudermordes angeklagte Jungfrau (Galasia di Zezomo) durch S. Lanfranco vom Flammentod gerettet wird. Die Marterknechte, die das Feuer schüren, gleichen denen des entsprechenden Reliefs in Cremona, die Jungfrau selbst aber ist eine köstliche Actfigur, ganz flach aber meisterhaft modellirt, formenschön und vornehm, und gleich vortrefflich ist der im Vordergrund rechts stehende Krieger. Gestalten von gleicher Vollendung hat Omodeo überhaupt nur noch in den Reliefs dieses Sarkophages selbst geschaffen. Der Typus dieser Jungfrau kehrt auf dem linken Relief der Rückseite nochmals wieder. Dort beugt sie sich über das Lager eines Kranken,[1]) um ihm das Kissen zurecht zu legen, während ein Jüngling ihm den Kopf stützt. Daneben steht der Arzt, oben schwebt der Heilige. — Das Mittelrelief der Rückseite ist in zwei Scenen getheilt. Links, wo es einen Raubanfall in einem Walde zeigt, glückte dem Meister ausnahmsweise eine höchst dramatische Scene; rechts sieht man den Beraubten (Giovanni Brunelli da Chiaramonte) an einen Baum gefesselt; S. Lanfranco schwebt herbei: der Geknebelte vermag sich zu befreien und wieder fürbafs zu schreiten. Schon diese Darstellung allein bekundet durch ihre Analogie mit den Reliefs am Sockel des Certosa-Portales und den kleineren Reliefbildern des Lavatorio Albertos in der Certosa, dafs diese Arbeiten sich auch zeitlich nahe stehen. Auf den gleichen Zusammenhang weist das Relief der Rückseite, wo von zwei zum Galgentod Verurtheilten der eine durch die Hülfe S. Lanfrancos ohne Schaden zu nehmen betend am gelockerten Strick schwebt.

Abb. 96. Detail aus dem Frontrelief des S. Lanfranco-Denkmals bei Pavia. (Bildnifs Omodeos?)

Wie am Portal der Certosa und bei dem Heiligengrab in Cremona galt es bei diesen Reliefs des Lanfranco-Sarkophages ungewöhnliche Stoffe neu zu gestalten. Die Themata selbst sind einander verwandt, und auch der Erzählungston bleibt ungefähr der gleiche, während die formale Behandlung am Heiligengrab und an den Cremoneser Kanzeln allerdings verschieden ist. Dieses Verhältnifs gilt auch für die Reliefs des Krönungstheiles. Auch dort fehlen meist die störenden Ausartungen der Mantegazza-Stilistik, vor allem die Knitterfalten. Trotzdem haben die Darstellungen dieses oberen Würfels eine nahe Beziehung zu den grofsen Reliefs der Certosafront. Theilweise war dies schon durch den Stoff gegeben, denn dieser ist das Leben Christi, in Scenen, für welche längst eine bestimmte Schulüberlieferung bestand. Dennoch behält die innige Verwandtschaft, die hier beispielsweise zwischen den beiden Darstellungen der „Trauer um den Gekreuzigten“ (Schmalseite rechts, im Hintergrund: „Oelberg“ und „Judaskufs“) herrscht, auch einen stilkritischen Werth. Die Gruppirung ist fast die gleiche. Dabei bringt dieses Relief

1) Nach der heutigen Erklärung ein Pietro Negri; ist es aber nicht eher der Bruder der Galasia, dessen Vergiftung man sie ungerechterweise beschuldigte?

des S. Lanfranco-Monumentes für sein nahezu vernichtetes Gegenstück an der Certosa Ersatz. Es ist sehr sorgsam durchgeführt und vortrefflich erhalten. Christus — wahrhaft ein Gott am Kreuz! — und der Täufer zählen zu Omodeos besten Gestalten. Die Gesamtauffassung ist weit majestätischer, als bei Bergognone, der freilich dafür inniger und tiefer bleibt. Dagegen fesselt bei dem quadratischen Relief der Vorderseite rechts in den vor dem Heiland knieenden Gestalten auch der Ausdruck rückhaltloser Hingabe. Seltsam ist der Wechsel im Mafsstab. Den Figuren dieses Reliefs gegenüber gleicht der S. Simeone auf dem Nachbarbild einem Riesen. Solche „Streckfiguren", die durch ihre geneigten Oberkörper noch besonders plump erscheinen, fanden wir schon an den Cremoneser Kanzeln, im Lünettenrelief der Certosa-Sacristei und in volleren Formen an dem Fufswaschungsrelief Albertos. Während dort jedoch der Faltenwurf überall den blasigen Charakter behält, zeigt gerade dieser S. Simeone eine schon fast classisch-antikisirende Faltenbehandlung mit einer Fülle geschlängelter Linien. Das S. Simeone-Relief ist auch für die lombardische Reliefperspective wichtig. Die Mauer, die hier rechts die Tiefenausdehnung erwirkte, kreuzt sich mit der oberen Begrenzungslinie der links stehenden Figurenreihe genau im Mittelpunkt der quadratischen Fläche, sodafs beide Linien die Diagonalen geben. Dabei ist hier ferner das am reichsten an der Certosafront durchgeführte Marmormosaik eigenartig verwendet, indem die Oeffnungen dieser Baulichkeiten mit schwarzen Marmorplättchen ausgelegt sind: auch dies eine Hülfe für die perspectivische Tiefenwirkung.[1])

Ebenso sorgsam sind auch die Reliefs der Verkündigung und der Heimsuchung (Rückseite) ausgeführt, während die Anbetung des Kindes (Schmalseite links) die schon von Bergamo her bekannte Schulvorlage sehr derb und ungeschickt vergröbert. — Wiederholt mufste bei diesem S. Lanfranco-Denkmal der stilistischen Beziehungen zu den Reliefs des Sacristeibrunnens in der Certosa gedacht werden. Dürfte die Stilkritik allein entscheiden, so müfste Alberto Maffiolo da Carrara als ein Hauptmitarbeiter Omodeos gelten. Aber dem widerspricht die Chronologie, denn Alberto ging schon 1499 nach Spanien, er könnte also höchstens für die Vollendung der Sculpturen Omodeos in Cremona in Betracht kommen. —

Diese Darstellungen bleiben auf dem Boden der lombardischen Frührenaissanceplastik, wie wir sie an der Certosafront kennen lernten und spiegeln sowohl die Vorzüge wie die Mängel dieser Stilweise. Aber nicht Alles in ihnen fügt sich diesen Grenzen. Es ist, als wolle innerhalb dieser Kleinkunst ein Zug zu monumentaler Art durchbrechen. Aehnliches begegnete uns schon an den Hercules-Reliefs der Colleoni-Capelle und an Omodeos Sculpturen in der Krypta des Cremoneser Domes. Das S. Imerio-Relief daselbst kann stilistisch mit jenem Einzug des S. Lanfranco verglichen werden. Dabei fehlt in diesen Bildwerken die Mantegneske Herbheit des Ausdruckes und der knitterige Faltenwurf, die zu Wahrzeichen des Mantegazza-Stiles wurden. In diesem Zusammenhang dürfte man diese Reliefs des S. Lanfranco-Monumentes sogar wieder mehr in die Nähe von Omodeos Jugendarbeiten der siebziger Jahre in Bergamo rücken. Allein sie bieten Bilder künstlerischer Reife dar. So bleibt die Schlufsfolgerung, Omodeo habe sich am Ende der neunziger Jahre von der Formenbehandlung der Mantegazza mehr und mehr befreit, denen er in dem vorangegangenen Jahrzehnt noch fast ausschliefslich folgte. Und damit hätte er nur den allgemeinen Entwickelungsgang der lombardischen Renaissanceplastik begleitet, denn in ähnlicher Richtung bewegten sich Alberto Maffiolo, Benedetto Briosco, Stefano da Sesto und deren Altersgenossen, nur dafs diese dann völlig in die besonders durch Busti bezeichnete Weise der classicistischen Kleinkunst einlenkten, während der ältere Omodeo die Entwickelung lediglich bis zu dem Punkte theilte, wo die neue Stilweise sich mit dem Gesamtcharakter der früheren vereinen liefs.

* * *

1) Aehnliches übrigens auch an den beiden Marmorpforten im Querschiff der Certosa und an dem Sacristeibrunnen Albertos.

Im Querhaus der Certosa ergreift heute aber auch die reifste Sprache der Frührenaissance-Kunst das Wort, um alle Schranken eines provinziellen Stiles fast vergessen zu lassen. Es beherbergt drei Grabmonumente, von denen zwei zu den schönsten, das dritte zu den reichsten Schöpfungen italienischer Sepulcralkunst gehört, dieses, das Denkmal des Stifters, Gian Galeazzos, befand sich stets hier, die beiden anderen Werke aber, die Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este, sind als die Hauptfragmente grofser Denkmäler erst 1564 in die Certosa übertragen worden[1]) (Abb. 97). Sicherlich waren sie an den jetzt zerstörten Grabdenkmälern das Beste. Gröfsere Sorgfalt und höheres Können wurde auf die übrigen verlorenen Theile derselben keinesfalls verwandt. Das Thema ist hergebracht: Porträtfiguren auf dem Lager, wie das Bild der aufgebahrten Leichen vor den Ueberlebenden stehen mochte. Aber in wenigen Grabfiguren kommt in gleichem Grade die echt christliche Auffassung zur Geltung: „Mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur."[2]) Wie in tiefem, friedlichem Schlaf sind beide Gestalten verewigt, in Alltags-

Abb. 97. Grabfiguren des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este im Querschiff der Certosa (Alinari).

tracht, baarhäuptig, auf weichem Kopfkissen und feinstoffiger Decke. Die Haltung ist die denkbar schlichteste: völlig auf dem Rücken, die Hände leicht über einander gelegt, die Füfse parallel ausgestreckt, in der bequemsten, aber für die plastische Wiedergabe keineswegs sehr günstigen Lage. Auch die Formenbehandlung zeigt keine Einschränkung des natürlichen Bildes zu Gunsten bestimmter Gesetze monumentaler Porträtkunst, keine scharf ausgesprochene Stilistik. Mit gröfstem Fleifs ist die Wirklichkeit wiedergegeben; keine Runzel, keine Gewandfalte, kein Detail der gestickten Muster wird unterdrückt.[3]) Freilich verlohnten die beiden hier Dargestellten auch die gröfste plastische Treue. Die Frauengestalt besonders, die dreiundzwanzigjährige Beatrice, mufste jedes Künstlerauge fesseln. Lebensprühend, mit lieblichem Kinderantlitz und doch zu fraulicher Reife erblüht, hatte sie einen bestrickenden Liebreiz. Das war ein anderes Modell, als die von der Schwindsucht dahingeraffte Medea Colleoni! Aber auch der Moro bot der Hand des Bildners ein willkommenes Modell. Wohl waren die Züge seines bartlosen Antlitzes sehr verschwommen und weich, aber wir kennen aus Minos Büste des Niccolo Strozzi im Berliner Museum, welche Fülle von Lebenskraft und Energie die italienische Renaissanceplastik selbst aus solchen Köpfen herauslas, und das seltsame Gemisch von sybaritischer Genufsfreude und verschlagener Klugheit hat gerade diesen Zügen einen besonderen psychologischen Reiz verliehen.

Die Auffassung der im Bildnifs gestellten Aufgabe ist die gleiche, wie bei den Profilporträts der beiden Sacristeipforten, jedoch auch unter den besten Medaillons am

---

1) Ihre jetzige schöne Aufstellung, neben einander, wie es Ludovico einst selbst gewünscht, erhielten beide Statuen erst 1891. Vergl. Beltrami im Arch. Stor. dell' Arte. IV (1891), fasc. V. S. 357.

2) In diesem Zusammenhang seien zwei vortreffliche Mailänder Grabfiguren dieser Epoche genannt: die polychrom aus vielfarbigem Marmor zusammengesetzte Statue des Ambrogio Grifo (1493) in S. Pietro in Gessate, und die der Beatrice Busca (1499) in S. Angelo. Vergl. Mongeri, a. a. O. S. 186 f. und S. 262 f.

3) Vorzüglich ist hier die Politur des Marmors verwerthet. Bei der technischen Vollendung alles Uebrigen fällt die derbe, stegartige Behandlung der Wimpern besonders auf.

Façadensockel könnten diese Köpfe eine Stelle finden. Von der messerscharfen Formenbehandlung der Mantegazza und ihren Knitterfalten ist nichts mehr zu spüren. Man stelle die Grabfigur des Moro einer der Frontstatuen des Erdgeschosses gegenüber! Wenn auch an diesen Grabdenkmälern die Gewandung die Körperformen fast zu unruhig umspielt, so ist das doch keineswegs mehr die wilde Fülle scharf gebrochener Flächen eines beliebigen Stoffes, sondern die exakteste Wiedergabe modischer Gewandung mit allen Eigenheiten der Textur und allen Einzelheiten des Beiwerkes: so treu, wie ein Naturabguſs. In der That ist es wahrscheinlich, daſs ein solcher wenigstens für den Kopf der Beatrice vorlag, und um so bewundernswerther bleibt die lebendige Anmuth, die ihm der Meifsel trotzdem lieſs. Das ist die künstlerische Zugabe zu dieser sonst so objectiven Darstellung des Wirklichen! Freilich läſst auch sie nicht vergessen, daſs diesen Porträtfiguren im Vergleich zu toscanischen Werken die monumentale Einheitlichkeit der Wirkung, die „Gröfse und Breite" der Formenbehandlung fehlt. Das hätte aber auch kein Lombarde dieser Zeit ihnen verleihen können, es sei denn Caradosso.

Cristoforo Solari il Gobbo, der im September 1497 über die Marmorlieferung zum Grabmal Beatrices in S. Maria delle Grazie quittirt[1]) und mindestens dieses bis 1499 fertigstellte, zählt zu den Künstlern, deren Schaffen erst auf seinem Höhepunkt in helles Licht tritt. Von seinen früheren Arbeiten weifs man wenig. Geborener Mailänder, ist er wohl in der Dombauhütte aufgewachsen. 1489 ging er nach Venedig,[2]) wo seine Familie als „Lombardi" seit langem thätig war. Einzelne Statuen, eine Eva und ein S. Georg, werden von ihm in Venedig genannt, aber wir kennen sie nicht und wissen auch nicht, wodurch er sich die Fürsprache des Marchesino Stanga gewann, der ihn nach dem Tod des Antonio Mantegazza 1495 dem Moro zum „scultore ducale" empfahl. Schliefst man aus seinen Grabstatuen in der Certosa auf seine Schulung zurück, so liegt dieselbe bereits gänzlich jenseits der Grenzen, welche in Mailand der Stil der Mantegazza und in Venedig der des Pietro Lombardo bezeichnet. Unter den venezianischen Sculpturen stehen seiner Art die Propheten in S. Francesco delle Vigne am nächsten. Nach dem Sturz des Moro ging er nach Rom, um jedoch schon 1501 in den Dienst der Mailänder Dombauhütte zu treten. Als Architekt werden wir ihm noch begegnen. Sein Schaffen als Bildhauer in Mailand verlangt eine monographische Behandlung, die den Rahmen dieser Studien überschritte. Hier genüge es, seine Stellung innerhalb der lombardischen Frührenaissanceplastik zu bestimmen, auf der Wende, wo sie zur Cinquecentokunst wird. Da ist er schon lediglich durch diese beiden Grabfiguren der Certosa ein Hauptvertreter für das höchste Entwickelungsstadium, dessen die Art der lombardischen Scarpellini mit ihrer technisch sicheren aber unmonumentalen Behandlungsweise fähig war, noch ohne die süfsliche Glätte, die ihr ein Bambaja, ein Stefano da Sesto, Biagio da Vairone, Tamagnino und Pace Gagini brachten.

Aufserhalb unseres Hauptthemas, der lombardischen Frührenaissance, steht auch die Mehrzahl der Bildwerke, welche das Grabmal des Giangaleazzo Visconti[3]) aufweist,

---

1) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 327. Anm. 4.

2) Nach Michiel (ed. Frimmel, S. 114) schuf er dort die Marmordecoration einer von Giorgio Dragan gestifteten Capelle in der Kirche der Carità. Vergl. auch Sansovino, Ven. descr. c. 96. Die von Lomazzo erwähnte Eva-Statue ist nicht mehr zu identificiren. Paoletti (a. a. O. II. S. 233) äufsert die Möglichkeit, daſs es die Eva-Statue des Vendramin-Denkmales war, doch läſst sich dies nicht mehr entscheiden, da die jetzt im Vendramin-Palast stehende Eva eine späte Copie ist. Paoletti will Solaris Hand in einer in S. Pantalcone erhaltenen Christusbüste (Abb. a. a. O. Fig. 163) finden.

3) Vergl. darüber Beltrami, La chartreuse de Pavie, Milano 1899, S. 93ff. und besonders die liebevolle Beschreibung Magentas, a. a. O. S. 313—325; die Vorgeschichte eingehend S. 324 f. Erst 1474 wurde der Leichnam Giangaleazzos aus S. Pietro in Cielo d'oro nach der Certosa übertragen und erhielt dort ein provisorisches Denkmal mit einer Reiterstatue, die Philippe Commines 1494 beschreibt. In demselben Jahre ging Jacopino de' Boni nach Carrara, um den Marmor für das heutige Denkmal zu besorgen. Vollendet wurde das Monument erst 1564 durch Galeazzo Alessi. Die beiden Statuen zu Seiten des Sarkophages, der zu den Mafsen der Grabfigur nicht pafst, sind Arbeiten eines Bernardino da Novi (1562). Auch Giangaleazzos erste Gattin, Isabella von Valois, fand 1510 neben ihm in der Certosa ihre Ruhestätte (vergl. Beltrami, a. a. O. S. 102).

schon weil sein Hauptmeister, Giovanni Cristoforo Romano[1]) kein Lombarde ist. Der Gesamtentwurf stammte zweifellos von ihm, schon an den ältesten, 1494 bis 1497 ausgeführten Theilen waren jedoch viele Hände betheiligt, und an der Madonnenstatue der Front nennt sich Benedetto Briosco[2]) selbst. In der Geschichte der Sepulcralkunst nimmt dieses Denkmal eine hervorragende Stellung ein: ein Freigrab, wie sonst meist nur die Heiligenmonumente, die reichste Renaissanceform des altchristlichen „Tegurium", die auf oberitalienischem Boden vor allem in den Scaliger-Denkmälern zu Verona dem weltlichen Ruhmsinn dient. Am Sarkophag des Cangrande della Scala beginnt auch die bildliche Verherrlichung der Kriegsthaten des Beigesetzten, neben dem christlichen Gestaltenkreis, dem sich hier auch zahlreiche classische Elemente gesellen. Der Aufbau erinnert an das Denkmal des Giovanni Borromeo,[3]) aber auch die leiseste gothische Ueberlieferung ist geschwunden, und in der meisterhaften ornamentalen Decoration,[4]) wo feine Ranken, üppige Fruchtschnüre und reiche Trophäen und Geräthe vorherrschen, tritt der national lombardische Geschmack zurück. Es empfiehlt sich, die Pfeilerfüllungen dieses Denkmales mit denen der Certosafront zu vergleichen, besonders mit denen der unteren Reliefs aus den siebziger und achtziger Jahren. Zeichnung und Ausführung sind verschieden, und deutlich spürt man an den Ornamenten des Visconti-Denkmales das Nahen der Hochrenaissance, die den überquellenden Formenreichthum und den Wechsel des Mafsstabes zu Gunsten eines einheitlichen Gesamteindruckes hemmt. Diese Ornamentik wirkte aber auch auf die spätere Frontdecoration des Fenstergeschosses zurück. Auch die Bekrönungen der Fenster selbst, die wir dem Omodeo absprechen mufsten, haben zu den figurenreichen Theilen des Visconti-Grabes zahlreiche Beziehungen. Dort herrscht denn auch schon vollständig der reiche, glatte Formen bevorzugende Classicismus in der Art des Busti, demgegenüber das Madonnenantlitz[5]) und der frische Christusknabe Benedetto Brioscos noch voll individueller Natürlichkeit bleiben. — Das Gegenstück dieser Statue auf der Rückseite des Denkmales, das Bildnifs des thronenden Giangaleazzo, ist eine recht ungeschickte Gehülfenarbeit, und auch die grofsen Reliefs[6]) sind von sehr ungleichem Werth. Ihre Hauptbedeutung danken sie ihrem Stoff, denn eine solche historische Biographie in Bildwerken ist in keinem früheren Renaissancedenkmal zu finden. Das Trecento hatte damit begonnen. Es sei nur an den Sarkophag des Can Grande della Scala in Verona, an das Denkmal des Azzo Visconti in Mailand und an das Tarlati-Monument in Arezzo erinnert. Aber diese Werke blieben ohne Nachfolge. Erst das Visconti-Denkmal der Certosa eröffnet eine neue Reihe, die nun sogleich im Monument des Gaston de Foix ihren glänzendsten Typus erhält. Beider lombardischen Werke mufs man gedenken, will man den Sarkophag Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck richtig würdigen, und der Geist dieser Fürsten- und Heldendenkmäler lebt bis zur Monumentalkunst der Gegenwart fort. Aus diesem Geist heraus waren jedoch auch die Portalreliefs der Certosa geschaffen, und künstlerisch sind selbst diese trotz ihrer chronikalen Trockenheit den Reliefs des Visconti-Grabes überlegen. Formal zeigt sich keine Spur mehr von der flachen, kantigen

---

1) Inschrift am Architrav: „Joannes Christophorus Romanus faciebat." Bei der Wahl und dem Stil der Reliefdarstellungen wirkte wohl auch der Triumphbogen (Isaïc de Ganti da Pisa) in Castelnuovo zu Neapel nach.

2) „Benedictus de Briosco de Mlo Fecit." (alt?)

3) Dafs hier das Borromeo-Denkmal bekannt war, bezeugt auch der Schmuck der gewölbten Decke des unteren Tabernakels mit Engeln.

4) Besonders beachtenswerth sind die Zwickelmedaillons mit den Zeichen des Thierkreises, sowie die Guirlanden im Fries: Musterstücke der Gattung. Die Guirlanden ebenso am Mon. Trecchi in S. Agata zu Cremona, vergl. S. 170, Anm. 2.

5) Der Typus ist der gleiche wie bei seinen Engeln, nur etwas älter.

6) Vergl. Magenta, a. a. O. Frontseite links: Giangaleazzo von Galeazzo II. zum Befehlshaber der Truppen ernannt („Prefecturam militarem a patre accipit"), rechts: Giangaleazzo nimmt das herzogliche Scepter entgegen („Finibus Prolatis Dux Mli Vincislao creatur"). Schmalseite rechts: Giangaleazzo als Beschützer der Wissenschaften („Papiae liberalium litterarum scholas extruit"). Rückseite links: Grundsteinlegung der Certosa („Templa domi et Hierosolymis ara cum stipendio crexit"). Rückseite rechts: Bau eines Castelles („Arces munimenta regni edificat"). Schmalseite links: Reiterschlacht („Imperio auspicioque suo hostilis exercitus debellat").

Behandlung der Mantegazza und Omodeos. Voll und rundlich treten alle Figuren heraus, aber sie füllen meist nur den Vordergrund, und ihr gröfserer Mafsstab läfst alles Unzulängliche fühlbarer hervortreten. Ueber leere Ceremonialdarstellungen gehen sie ebensowenig hinaus, wie die kalte, vielleicht von dem früheren Monumente stammende Grabfigur. Am besten ist noch die Schlachtdarstellung, deren Einzelgruppen mit sichtlichem Streben nach lebendigster Schilderung entworfen wurden. Magenta will dieses Relief dem Benedetto Briosco zuschreiben und beruft sich dabei auf dessen Antheil am Grabmal des Gaston de Foix sowie auf das Lob Lomazzos,[1]) der ihn als „singolare nel rappresentare battaglie in marmo" nennt. Er sieht in einigen Reliefs ferner auch Werke des Gian Giacomo della Porta, der nach Vasari[2]) in der That mit Cristoforo Romano hier zusammenarbeitete.

Was veranlafste, für diese wichtige Aufgabe einen Fremden zu berufen? — Wir können nur mit der Muthmafsung antworten, dafs er sich durch seine Medaillen dem Moro empfohlen hatte.[3]) An dessen Hofe weilte er seit 1491. Kurz ehe er zu Isabella d'Este nach Mantua ging, hatte er eine Büste der Beatrice[4]) geschaffen: wohl das reizende im Louvre erhaltene Werk. Auch für Marchesino Stanga, der in Kunstsachen am Mailänder Hof eine entscheidende Stimme hatte, war Cristoforo thätig.

Das erste Monument des Stifters der Certosa stand im Chor,[5]) dessen Ausstattung seitdem wesentliche Veränderungen erfahren hat. Reine Frührenaissance[6]) spiegelt hier nur noch das Gestühl mit seinen köstlichen Intarsien, das Bartolomeo de' Polli aus Modena und Pietro Vailate 1487 bis 1492 ausführten, das Figürliche geht vielleicht auf Zeichnungen Bergognones zurück, dessen Kunst auch aus dem feinen Glasfenster der Apsis (Mariä Himmelfahrt) spricht. Demgegenüber tragen schon die beiden Tabernakel („trofei") an den schmalen Frontwänden der Chornische einen völlig anderen Charakter. Das zur Rechten ist ein Sacramentshaus,[7]) das zur Linken sein lediglich decoratives Gegenstück. Beide sind Wandincrustationen,[8]) noch freier und malerischer als an der Certosafaçade. Kastenreliefs und Reliefbilder mit bühnenartiger Vertiefung treten neben einander, Schwebefiguren mit Baldachinen verkleiden das obere Rahmenwerk und als Krönungen des Ganzen ragen die von Engeln umgebenen Mandorlen mit den Gestalten Maria und Christi auf. Solche Anordnung werden wir erst an den vom Norden her beeinflufsten Schnitzaltären des S. Abondio in Como und der Madonna in Morbegno wiederfinden, das Baldachinmotiv mit den schwebenden Engeln aber erscheint schon über den grofsfigurigen Relieftafeln neben dem Hauptportale der Certosafront. Und in der That hat Stefano da Sesto, der Meister jener SS. Ugo- und Ambrogio-Reliefs, an dem linken Tabernakel wesentlichen Antheil, aber neben ihm haben hier um 1513 in erster Reihe auch Antonio Tamagnino della Porta und Paze Gazini gearbeitet,[9]) ferner Biagio da Vairone, Silvestro da Cairate

---

1) Trattato, Roma 1844, S. 209.

2) Ed. Milanesi. VII. S. 544. Bode weist auf die Verwandtschaft der Reliefs mit römischen Sculpturen des späteren Quattrocento hin.

3) Ueber Cristoforo Romano vergl.: Valton, Gian Cristoforo Romano medailleur italien. Paris 1886. Venturi, im Arch. Stor. dell' Arte, 1888. von Fabriczy, Courier de l' Art, 1888, S. 115—117.

4) Von gleicher Hand die Büste der Teodorina Cibò im Berliner Museum.

5) Vergl. Magenta, a. a. O. S. 324. Dafs eine grofse Reiterstatue spurlos verschwunden ist, wird recht bezeichnend für die Lückenhaftigkeit unserer Denkmälerkenntnifs.

6) Die übrigen kleineren im Kirchenraum, an der Front, in den Höfen und im Museum der Certosa zerstreuten Bildwerke der Frührenaissance hier auch nur aufzuzählen ist unmöglich. Wenigstens genannt seien die an den Thürumrahmungen des grofsen Klosterhofes zusammengestellten Fragmente, die Santambrogio in seinem schon erwähnten Aufsatz: „Bassorilievi dispersi etc. (Milano 1896) S. 19 ff. behandelt. Dort sind S. 17 ff. auch die jetzt an den Obertheilen der Certosafront untergebrachten Reliefs aus dem alten Testament und die innig verwandte Relieffolge, die aus dem chiostro di S. Mauro neben S. Salvatore bei Pavia jetzt in das Museo Civico gelangten, erörtert.

7) In den Acten „Sacrarium" genannt.

8) Vergl. die ausführliche Monographie von Santambrogio: I due trionfi marmorei di fianco all' attuale altar maggiore della Certosa di Pavia. Milano 1897. (Il Politecnico.)

9) Vergl. die ausführlichen Angaben der Notariatsacten, in denen die Abschätzung der Arbeiten beider für dieses Tabernakel am 3. Febr. 1513 durch Omodeo und Giov. Antonio de Dunis verzeichnet wird bei Magenta, a. a. O. S. 405 Anm. 2 und S. 406 Anm. 3 ff.

und Giovanni Battista da Sesto. Die gleichen Hände sind wohl auch an dem Tabernakel zur Rechten betheiligt, dessen Entwurf auf den Sohn des Benedetto Briosco, Francesco (1511), zurückgeht. Jedenfalls ist der Stil jenes Reliefs neben dem Hauptportal hier schon weit in der Richtung der Hochrenaissance vorgeschritten: statt der hageren, herben Bildungen volle, weiche Formen; der Faltenwurf der flatternden Gewänder nirgends mehr scharf gebrochen, sondern in spielenden Wellenlinien; dazu Charakter und Pathos fast schon zum Fortissimo gesteigert. Vieles ist hier schon so ausgesprochen Cinquecentokunst, dafs die Vollendung der heute vor Augen stehenden Werke zweifellos über das zweite Jahrzehnt noch hinausgeht.

Und das gilt in noch weit beträchtlicherem Mafsstabe vollends für den Hochaltar, der mit Ausnahme des reizenden Engelreliefs der Mensa erst der Zeit von 1567 bis 1576 angehört.[1])

Bezeichnend genug, dafs im Tabernakel dieses Altares das Element zur Herrschaft gelangt ist, das der Certosa am fühlbarsten fehlt: die rein architektonische Phantasie, bezeichnend aber auch, dafs sie in dem doppelstöckigen, kuppelgekrönten „tempietto" dieses Altares lediglich — als Miniaturbaukunst auftritt!

Virtuose Kleinkunst, die technisch unübertroffen bleibt, die Marmor wie Wachs behandelt und weiche, rundliche Formen mit antik-classischen Typen verbindet, die nirgends ungefällig wird und doch nur äufserlich fesselt, weil ihr die innere gesunde Kraft oft mangelt — das ist das Ende der lombardischen Renaissanceplastik. Ihr Hauptmeister ist Agostino Busti gen. Bambaja, ihre Hauptwerke sind die Grabmonumente des Gaston de Foix[2]) und das Birago-Denkmal[3]) aus S. Francesco Grande. Aus deren so zerstreuten Theilen die ehemalige Gesamterscheinung wieder herzustellen, ist Aufgabe von Monographien. Das schlichteste Stück, die Grabfigur Gastons selbst (im Castellmuseum in Mailand), wiegt an künstlerischem Werth fast alles Uebrige auf. Auf dieser Statue ruht noch etwas vom persönlichen Zauber der Frührenaissance. — Dieser bleibt auch da noch am längsten, wo die zierliche Ornamentik den Grundcharakter der Werke bestimmt, und das Figürliche sich ihm unterordnet. Das gilt besonders für die köstlichen marmornen Gedenktafeln, die einen Sonderbesitz der Mailänder Sepulkralkunst bilden. Genannt seien nur die Denkmäler der Bossi in S. M. Incoronata,[4]) des Branda Castiglione († 1495) in S. M. delle Grazie,[5]) des Arcimboldo ebendort, des Lanzino Curzio (1513) im Castellmuseum — die früheste Arbeit Bustis und zugleich die reichste der Gattung —, der feine Grabstein des Giov. Antonio und der Angela Bazzi (1526) in der Incoronata, sowie das leider nur fragmentarisch erhaltene Denkmal des Gian. Andrea Vimercati (um 1540) im Dom. Selbst Agostino Busti scheint sich am Schlufs seiner Laufbahn wenigstens im Mafsstabe den monumentaleren Anforderungen der Zeit genähert zu haben, wie sein stattlicher Altar mit dem Tempelgang Mariä im Mailänder Dom (1543) und besonders das dortige Wandgrab des Marino Caracciolo bezeugen.[6]) Diese äufserlich monumentale Gestaltung

---

1) Vergl. die eingehenden Erörterungen Santambrogios: Il Pallio, il tabernacolo e l' altare maggiore della Certosa di Pavia. Milano 1898. (Il Politecnico.) Der Altar ist im wesentlichen 1567 bis 1576 entstanden. Am Tabernakel nennt sich 1568 Ambrogio Volpi da Casale. Später arbeiten Orsolino, Volpino, Rusnati und Angelo Marini daran. Das Engelrelief der Mensa gilt als Arbeit des Cristoforo Solari il Gobbo(?).

2) Neuere Litteratur: Carotti, Bollett. del Mus. Archeol. 1891 S. 11 ff. und 1897/98 S. 26 ff. Santambrogio: Arch. Stor. Lombard. 1891/92.

3) Vergl. Santambrogio, I Sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella. Milano 1897. S. 41 ff. Ferner das reiche Grabmal Mercurio Bua in S. Maria Maggiore zu Treviso, das Santambrogio mit einem Monument Bustis für den Musiker und Universitätslector Franchino Gaffurio in Pavia († 1522) identificirt. Vergl. besonders Arch. Stor. Lombard. 1897, Heft IV.

4) Mongeri, a. a. O. S. 196.

5) Vergl. Santambrogio im Arch. Stor. dell' Arte. 1892. S. 126, wo es für ein Werk Omodeos angesprochen wird (?). In der Cappella del Rosario ferner die feine Grabtafel der Valle, in der Art Fusinas; vergl. das Monument des Stefano Varisio im Dom zu Monza. 1521.

6) Im Gesamtcharakter ist dem letzteren das Mausoleum des Giovanni Conte in der S. Ippolito-Capelle in S. Lorenzo ähnlich, es ist jedoch erst nach dem Entwurf des Vincenzo Seregni von Marco d'Agrate 1556 bis 1558 ausgeführt. Vergl. Santambrogio: „Il Politecnico" 1898.

des Grabdenkmales beginnt schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit dem grofsen Sarkophag des Daniele Biraghi in S. M. della Passione, dem bezeichneten Werk des Andrea Fusina (1495),[1]) dessen Gegenstück das Castellmuseum im Denkmal des Bischofs Bagaroto (bestellt 1517) besitzt.[2]) Allein unter den lombardischen Bildhauern dieser Zeit verfügte nur ein einziger über einen wirklich monumentalen Stil, Caradosso, und dieser war seit langem auf anderen Gebieten aufserhalb Mailands beschäftigt. Die Wanderlust und die Zersprengung der für den Mailänder Hof thätigen Künstlerschaar nach dem Sturz des Machthabers führte bei vielen naturgemäfs auch zu einer Aenderung ihrer bis dahin nationalen Stilweise. Cristoforo Solari folgt schon bei seinem „Christus an der Säule" (Sacristei des Mailänder Domes) und bei seinem Adam mehr der römischen Hochrenaissance, Andrea Bregno gehört dieser ganz an,[3]) selbst Antonio della Porta und Pace Gazini haben nach der Trennung von ihrer Heimath ihre Kunst allmählich gewandelt. In Venedig, Rom und Sicilien, in Ligurien, in Frankreich und in Spanien entfaltet diese lombardische Plastik der Spätzeit neue Blüthen. Die gemeinsame Herkunft aber kann selbst ohne urkundliche Belege nie ganz verkannt werden, so lange man die Certosa bei Pavia als das glänzendste Museum der lombardischen Sculptur zu würdigen und stilkritisch zu nutzen weifs.

1) Vergl. Mongeri, S. 251 f.

2) Aehnlich das Wandgrab des Giov. Tolentino in S. M. Incoronata. Vergl. Mongeri, S. 196.

3) In solcher Loslösung von der Lombardei und selbst auch im Anschlufs an römische Vorbilder kann als dessen Vorgänger Ambrogio da Milano, der Hauptschöpfer der plastischen Decorationen des Palastes von Urbino und des Roverella-Monumentes in S. Giorgio bei Ferrara, gelten, der auch in Fano und Spoleto thätig war.

Abb. 98. Grabstein auf dem Kirchhof der Certosa bei Pavia.

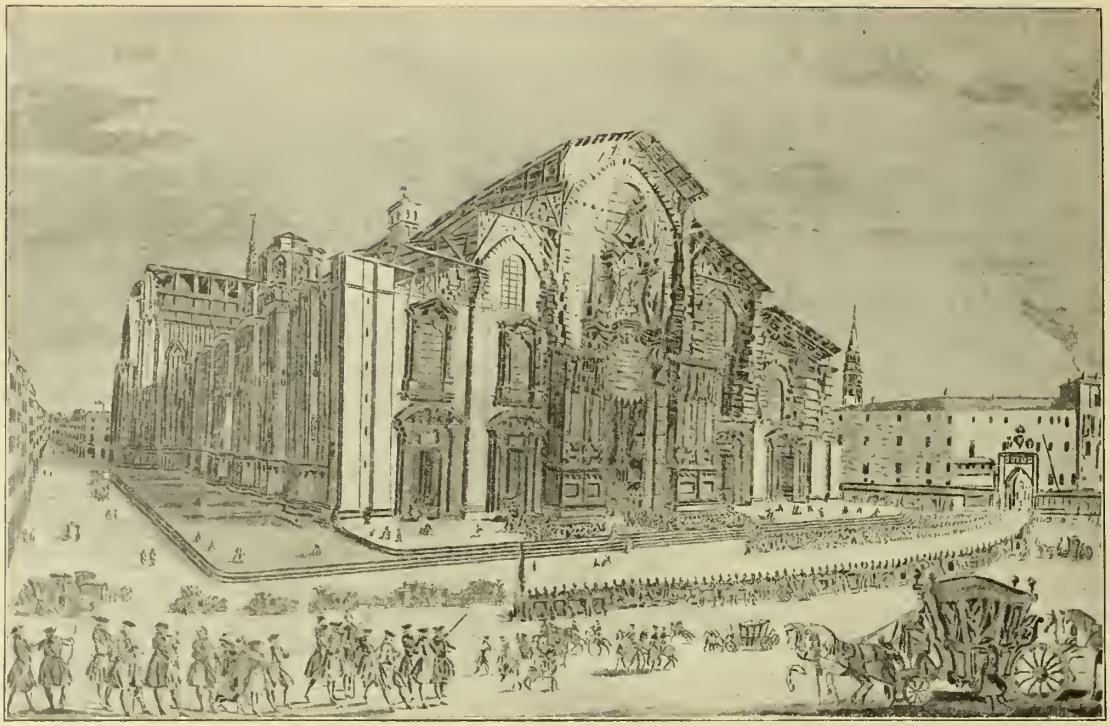


Abb. 99. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741 nach einem Kupferstich des Marc. Ant. Dal. Rè.

## Fünftes Capitel.

# Der Mailänder Dom in der Frührenaissance.

„Constituire il dicto tiburio, quale sia bello honorevole et eterno.“ Dombauacten. 27. Juni 1490. — „Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gothik.“ Jacob Burckhardt, 1867.

Einer der ersten italienischen Künstler, der in der Hochrenaissance dem gothischen Stil fast unbefangen gegenübertritt, ist zugleich einer der entschlossensten Classicisten: Andrea Palladio. Er widmet der Gothik merkwürdig besonnene Worte.[1]) Viele Bauten seien in diesem Stile ausgeführt, darunter „die bedeutendsten Italiens“! Der grofse Vicentiner erhebt sich sogar schon zu einem geschichtlichen Standpunkt, indem er von der Kirche S. Petronio in Bologna urtheilt, sie offenbare „mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit“, und „wenn man nun einmal die deutsche Weise zugiebt“, „mannigfache Schönheiten“.

In der bunten Reihe von Denkmälern, welche Palladio hier als „gothische“ Bauten Italiens aufführt, nennt er den Mailänder Dom[2]) an zweiter Stelle; wenn es gilt, die selbständig fortwirkende Kraft der gothischen Ueberlieferung an einem italienischen Bauwerk zu erweisen, ist jedoch die Mailänder Kathedrale zweifellos das bezeichnendste Beispiel. Selbst aus der auf sie bezüglichen Kunstlitteratur ist dies zu entnehmen. Den vereinzelten Aeufserungen, welche den Widerspruch der Renaissance andeuten — dem Filarete gesellt sich hierbei selbst Marcantonio Michiel[3]) —, steht vor allem das berühmte, Bramante

1) Gaye, Carteggio inedito d'artisti. Firenze 1840. III. S. 322. Brief Palladios an die Bauverwaltung von S. Petronio in Bologna. 17. Juli 1572.

2) Scamozzi bezeichnet gerade diesen freilich als einen „Marmorberg, in den Löcher gehauen sind“.

3) Notizie etc. ed. Frimmel, Wien 1888, S. 54. „El domo de Milano fu principiato alla tedescha per il che contiene molti errori“ und „el carico ... fu, corezer la fabrica et ridurla da quel principio tedescho in qualche buona forma.“ (!)

zugeschriebene Urtheil gegenüber,[1]) der Bau sei in „conformità cum el resto del edificio" weiterzuführen.

Und diese Forderung spricht nur aus, was seit dem Beginn der Renaissancezeit bis zu den Tagen Carlo Borromeos und Pellegrinis in der That geschah. Am Bauplatz des Mailänder Domes erwies sich selbst der Zauber der Renaissancekunst nicht stark genug, um einen endgültigen Bruch mit der Vergangenheit zu veranlassen. Ein solcher wäre bereits nach dem vorläufigen Abschlufs, den der Bau schon 1419 erhalten hatte, sehr wohl möglich gewesen. Man konnte die Vierung — dem Renaissanceideal und seiner Verkörperung am Florentiner Dom entsprechend — mit einer frei in schlichten Linien emporsteigenden Kuppel krönen, wie es Leonardo[2]) in einzelnen seiner Tiburium-Skizzen in der That plante. Man konnte ferner das Langhaus von der vorläufigen Endgrenze jenseits der zweiten östlichen Pfeilerreihe an im Renaissancestil vollenden. Es wäre dann etwa eine ähnliche äufsere Verbindung, beziehungsweise ein analoger innerer Gegensatz von Gothik und Renaissance, entstanden, wie an so zahlreichen Kirchen Mittelitaliens, ja wie in der Lombardei selbst am Dom von Como. Allein daran scheint man in Mailand kaum jemals ernsthaft gedacht zu haben. Dauernd vielmehr blieb dort auch in der Renaissance das Ziel, die stilistische Einheitlichkeit des Domes möglichst zu wahren. Das erscheint auf dem den Alpen so nahen Boden Oberitaliens natürlich genug. Der corporative Kunstbetrieb besafs hier eine das Hergebrachte erhaltende Kraft, und die Zeugen mittelalterlicher Kunst standen hier dicht geschaart.

Auch traten der Erreichung dieses Zieles in Mailand geringere Hindernisse entgegen, als etwa in Mittelitalien. Der Schmuckteppich, welchen das endende Trecento und das beginnende Quattrocento über den Bau gebreitet hatte, bot für alle Theile der Decoration ausgiebige Muster. Keineswegs aber dienten diese lediglich einer sclavischen Nachahmung. Eine solche hätte dem ganzen Geist der Zeit widersprochen. Eine gothische Krabbe, eine Kreuzblume, eine Console des Trecento so nachzuzeichnen und nachzumeifseln, dafs sich die eigene Arbeit mit dem trecentistischen Vorbild verwechseln liefs — das lag weder im Wollen noch im Können des Renaissancekünstlers. Unwillkürlich fliefst in die Linien des Blattwerkes etwas von denen des antikisirenden Akanthus, und selbst wo das Thema und seine decorative Verwendung sich dem mittelalterlichen Vorbild völlig anschliefst, empfängt es den Stempel der Renaissancekunst: die Putten werden bald zu völlig naturalistischen Kinderporträts, bald zu antikisirenden Genien, die Köpfe mit Büstenabschlufs hier zu lebenswahren Bildnissen, dort zu Masken und Idealtypen Leonardesker Art, die Wasserspeier zu Grottesken, die Giganten zu Rittern und Schildträgern des 16. Jahrhunderts. So erneuert sich hier die lombardische Trecentokunst mit den reiferen, an der Antike geschulten Mitteln des Cinquecento. Und gerade diese Phase in der langen Stilgeschichte des Mailänder Domes ist von besonderem Reiz. Sie ist, trotz etlicher allgemeinen Analogien, diesseits und jenseits der Alpen einzig in ihrer Art und bleibt auch nicht ohne Einflufs auf die lombardische Renaissancekunst selbst.

Die Fortführung der Arbeiten seit der Mitte des Quattrocento schrittweis zu verfolgen und eingehend zu schildern, wie jene die Muster abwandelnde Nachbildung des ganzen vielgliedrigen gothischen Decorationsapparates, der Strebebogen und Strebepfeiler, der Fialenthürmchen, Wimpergengalerien, des Fenstermafswerks und der Pfeilercapitäle im Inneren, an den Querschiff- und Langhaustracten während des endenden 15. und des 16. Jahrhunderts erfolgte, ist im Rahmen dieses Buches unmöglich. Der Aufgabe desselben wird auch vollständig Genüge geleistet, wenn einzelne bezeichnende Hauptstücke herausgegriffen

---

1) Annali della fabbrica del Duomo di Milano etc. III. (Milano 1880.) Vergl. die Entscheidung der Commission am 27. Juni 1490 (Francesco di Giorgio da Siena und Dolcebuono): „de fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti, conformi a l'ordine delo hedifitio et resto dela giesia." Annali a. a. O. S. 62.

2) Vergl. Works etc. bei Richter, a. a. O. II. Pl. XCIX. In anderen Skizzen (Pl. C. 4) sucht er dem Gesamtbild der Kuppel den gothisirenden Charakter zu wahren.

werden, und als solche bieten sich zunächst zwei Bautheile dar: der Vierungsthurm, das „Tiburium“, soweit dasselbe der Renaissance angehört, und der Treppenthurm, der sogenannte „Gugliotto“ des „Omodeo“.

## I. Das „Tiburium“.

Die ungemein fesselnde Geschichte des „Tiburium“ ist von Boito ausführlich erzählt worden![1]) Mit allen ihren Schwankungen und Wechselfällen, den zögernden Bedenken der Bauleiter, den thatsächlichen Hemmnissen, den vergeblichen Rath- und Vorschlägen zahlreicher fremder Meister, und besonders mit ihrem Endergebnifs, das dann doch wieder die eigenartige Leistung nationalen Geschmackes und einheimischer Künstlerkräfte bleibt, wiederholt sie gleichsam die ersten Acte der ganzen Baugeschichte. Aber dieses Schauspiel ist jetzt kunsthistorisch noch anziehender, denn nun handelt es sich nicht mehr nur um Gegensätze und Vermittlungsversuche zwischen der Kunstweise verschiedener Nationalitäten innerhalb des gleichen allgemeinen Stilbildes, der Gothik, sondern gleichzeitig auch zwischen dieser und der Renaissance.

Wie stets, treten dabei constructive und decorative Fragen neben einander, und wie stets haben die ersteren zunächst die gröfsere Bedeutung. Durch die auf die Einwölbung des Vierungsraumes bezüglichen Acten wird man unwillkürlich an die Vorgeschichte der Florentiner Domkuppel erinnert.

Schon wenige Jahre nach dem Beginn des Baues waren im Hinblick auf die zukünftige Kuppellast die vier Hauptpfeiler verstärkt worden (1390). Trotzdem zog der Franzose Jean Mignot deren Tragfähigkeit (1400) in Zweifel. Damals glaubte man sicher nicht, dafs bis zur Vollendung der Kuppel noch ein volles Jahrhundert verstreichen würde. Zwei Hauptphasen zählt diese langwierige Lösung der Aufgabe: die eine umfafst die bauliche Ausführung und Decoration der bis zur eigentlichen Kuppelwölbung reichenden Theile, der grofsen, die Pfeiler verbindenden Bogen, der Eckzwickel und ihrer Zwischenwände; die andere die der Kuppelwölbung selbst. In dem Kostenanschlag des Filippo degli Organi vom Januar 1448 und dem Hülfsmodell Filaretes von 1452 war wohl Beides vorgesehen, noch 1480 aber stand man rathlos vor den constructiven Fragen der Kuppelwölbung.

In der Zwischenzeit war der Vierungsraum bis zur Höhe des Kuppelansatzes vollendet worden. Etliche Daten nehmen auf seine Decoration Bezug; in den siebziger Jahren ist Bartolomeo da Gorgonzola „magister super tiburium“. Vom heutigen reichen Bildschmuck der Untermauern und Zwickel der Vierungskuppel sind zum mindesten die vier grofsen Zwickelmedaillons mit den Brustbildern der Kirchenväter beglaubigtermafsen vor 1478 entstanden: energische Köpfe, von riesiger Gröfse, aber trotzdem für ihre hohe Stätte nicht grofs genug. Die zahlreichen Statuen, welche oberhalb der Hauptbogen die Wände zwischen den Pendentifs beleben, sind Schöpfungen echt lombardischer Frührenaissance. Sie stehen — je fünfzehn auf jeder Seite — vor einer nach Art der alten Stabwerkarchitektur gegliederten gothischen Nischenreihe: hagere Gestalten, von brüchig gefalteten Gewändern umhüllt, eckig bewegt, mit spitzen Knieen und Ellenbogen, mit energischen, realistischen Köpfen — bezeichnendste Beispiele für den Figurentypus der Mantegazza, Cazzaniga, Rodari, Battagio und Piatti. Für die Wirkung von dieser Riesenhöhe herab sind die knitterigen, starken Falten ausnahmsweise einmal wirklich von Vortheil.

Aber dieser Schmuck förderte das wichtigste Problem nicht: er zierte einen hauptlosen Rumpf. Die Frage der Kuppelwölbung mufste bald alle Kräfte in Anspruch nehmen, und wieder forderte man zunächst fremde Hülfe. Wie einst in den Tagen Gian Galeazzos, so suchte man dieselbe auch jetzt zunächst in Deutschland, und zwar in Strafsburg. Zweimal schrieb Giovanni Galeazzo Maria 1481 und 1482 an den dortigen Rath. Dafs der

1) Il duomo di Milano. Milano 1889. S. 223 ff.

damalige Strafsburger Meister Hans Hammerer thatsächlich nach Mailand entsandt worden sei, ist jedoch nicht erweislich.[1]) 1483 endlich folgte ein deutscher Baukünstler dem Ruf: Hans Nexemperger aus Graz,[2]) welcher mit zahlreichen deutschen Genossen in Mailand eintraf. Allein es ging ihm dort nicht besser, als seinen Landsleuten im Trecento. Ob seine Kräfte nicht ausreichten, ob man ihm von vornherein Schwierigkeiten machte — jedenfalls schlug seine Sendung fehl: die „cosa stupendissima", das „tiburio", zu vollenden gelang auch ihm nicht, und 1488 spricht der ingegnere Antonio da Pandino nicht von den Erfolgen, sondern nur von den Mifsgriffen (errori) des Deutschen! Dafs dessen mindestens dreijähriger Aufenthalt in Mailand dennoch nicht völlig ergebnifslos blieb, ist selbstverständlich, und zwar scheint sich sein Einflufs keineswegs nur auf das Constructive, sondern, wie sich zeigen wird, auch auf die decorative Gestaltung erstreckt zu haben. — Mit dem März 1487 beginnt der Antheil mittelitalienischer Meister, und fortan bleiben, von der kurzen Thätigkeit des Hans Mayer abgesehen, die in Verbindung mit dem Tiburium genannten Namen italienisch. Bekanntlich sind zwei der gröfsten unter ihnen: Leonardo und Bramante; dazu die Florentiner Luca Fancelli aus Settignano, dessen Wirksamkeit (17. März bis 22. December 1487) freilich nur eine theoretische gewesen zu sein scheint; ferner Francesco di Giorgio Martini aus Siena, der Florentiner Lionardo Dini und andere. Aber wieder behalten schliefslich doch die Lombarden die Oberhand. Pietro da Gorgonzola und die Dilettanten vom Schlage des Geistlichen Simone da Sirtori hätten dies freilich kaum zu bewirken vermocht, wohl aber gelang es den beiden Künstlern, denen zuletzt die Lösung der Aufgabe selbst zufiel: Omodeo und Dolcebuono. Nachdem in ganz Italien vergeblich um eine hierfür geeignete Künstlerkraft geworben worden war, dürfte die Wahl dieser beiden Lombarden besonders bei Ludovico Moro selbst beschlossene Sache gewesen sein, noch aber mufsten beide Künstler ihre Modelle in wiederholten Verhandlungen — am 31. Mai und am 27. Juni 1490 — vor dem Fürsten mit den übrigen Vorschlägen messen und dem Urtheil ihrer Collegen und Nichtcollegen unterwerfen, bevor am 16. Juli die Genehmigung erfolgte. Am 9. September 1490 nahmen die Arbeiten am Bau selbst ihren Anfang, und zehn Jahre darauf, am 24. September 1500, war die Kuppel vollendet.

Die Freude darüber galt in erster Reihe der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten. Schon an sich aber war hiermit auch die künstlerische Wirkung des Ganzen untrennbar verbunden. Die so lange strittige Frage, ob man die Kuppel über dem Quadrat mit vier Kappen, oder über dem Achteck mit acht Kappen wölben sollte, war zunächst freilich eine solche der Stabilität,[3]) allein ihre Beantwortung mufste gleichzeitig für den ästhetischen Eindruck des Kuppelraumes im Inneren und vollends für die Umrifslinien und den Schmuck der Aufsenmauern entscheidend werden. Jedenfalls ist diese decorative Seite der Lösung eigenartiger, als die constructive. Noch einmal, zum letzten Male, treten hier die altlombardischen Stilüberlieferungen und die gleichsam persönliche „Gothik" des Mailänder Domes zusammen, und zeitigen, verbunden mit Einzelheiten der Renaissance, eine höchst eigenartige Schöpfung!

---

1) Dies betont mit Recht Dehio in „Strafsburg und seine Bauten". Strafsburg 1894. S. 152.

2) Vergl. Revue alsacienne. 1888. Juillet.

3) Cesariano giebt in seiner Vitruv-Ausgabe im Querschnitt des Mailänder Domes fol. XV noch die quadratische Lösung wieder und fügt im Text dazu (fol. XIV verso): „si como e a ponere uno octagono aedificato sopra uno quadrato per essere extrato fora di solido non lo po contenere." Daneben aber bildet er in gröfserem Mafsstab den Vierungsthurm allein in seiner heutigen achteckigen Gestalt ab, schreibt allerdings dazu: „Idea octogonae hecubae phalae et pyramidatae si percubere eam super columnas quatuor pariquadrati volumo tota extra solidum invenietur, quod contra mentem sapientum architectorum si maximi oneris perpetuitatem obtinere velit", was Rivius (S. XXIX verso) folgendermafsen erläuternd übersetzt: „Hier merck, das zu disen trefflicheu baw ein achteckiger oben hoch auffgespitzter Thurn verordnet gewesen, auff das quadrat der vier mitlern Seulen zu setzen, wo aber solchs beschehen wer, befindet sich des solchen last allenthalben auf keiner feste, sondern gantz blofs sten muste, mit etlichen ecken, welches wider alle erfarne Bawmeister, wo man gedenckt ein schweren Last der massen zu setzen, dafs er lange Zeit bestehen möge." Vergl. die Grundrifsskizzen Leonardos bei Richter, a. a. O. II. Pl. C.

Vom Stammbaum der Florentiner Domkuppel Brunelleschis ist dieselbe vollständig getrennt: ihre nächsten Ahnen stehen in der Lombardei selbst. Es sind die hochragenden Vierungsthürme von S. Andrea zu Vercelli, der Klosterkirche von Chiaravalle und später der Certosa von Pavia, mit ihrer schlanken Abstufung in mehrere Stockwerke, mit der vielgliedrigen Auflösung ihrer Mauermassen, mit ihrem malerisch-phantastischen Reiz.[1]) Seinem allgemeinen Geschlecht nach aber bleibt dieses Werk mit den Vierungsthürmen transalpiner Kathedralen in den Rheinlanden, in Frankreich und England in Verbindung. Die Anlage eines solchen Vierungsthurmes war von Anbeginn geplant. Schon 1387 wird ein „tiborium plombi" des Anex von Fernach erwähnt. Und schon damals dürfte dieser Vierungstheil seiner ganzen Anlage nach von dem Princip der Vierungskuppel, wie es etwa der Dom von Pisa darstellt, vollständig verschieden und dem der transalpinen „Glockenhäuser" verwandt gewesen sein. Bereits 1400 spricht Mignot auch von vier Thürmen, die den Hauptthurm umgeben, wie die vier Evangelisten Gottvater: ein jenseits der Alpen hergebrachtes Motiv,[2]) das aus der Nothwendigkeit der Treppenthürme herzuleiten ist. Unwillkürlich gemahnt das Mailänder Tiburium an jene luftige Bekrönung, welche der nördliche Frontthurm des Strafsburger Münsters, den Plänen Erwins entgegen, durch Ulrich von Ensingen (1399 bis 1419) erhielt. Auch dort ein achtseitiger Hauptkörper, dessen Wände in Fenster aufgelöst sind, und zwar ebenfalls in zweistöckiger Theilung: ein hohes Haupt- und ein viel niedrigeres Obergeschofs, jedes mit selbständigen, seiner Höhe entsprechenden Fenstern![3]) Auch dort, in der Richtung der beiden Hauptdiagonalen, vier selbständige, schlanke Schneckenthürme mit Wendeltreppen! Sollte diese Verwandtschaft des Aufbaues eine ganz zufällige sein, oder besteht hier eine thatsächliche kunsthistorische Verbindung, ja klingt in ihr vielleicht gar noch ein Gedanke nach, den möglicherweise der Schöpfer des Strafsburger Thurmes selbst, Ulrich von Ensingen,[4]) einst in Mailand in einer Skizze oder einem flüchtigen Modell niedergelegt hatte? Selbstverständlich bleibt die Analogie nur auf den allgemeinen Aufbau beschränkt; in anderem Sinne kann man den Frontthurm einer deutschen und das Vierungsthürmchen einer italienischen Kathedrale ja überhaupt nicht mit einander vergleichen! Der Verticalismus ist gehemmt, der schlanke, himmelanstrebende Thurm wird zu einem niedrigen, behäbigen Centralbau, das zweite, kleinere Stockwerk zur schmaleren Laterne herabgedrückt. Die Decoration vollends weicht in demselben Grade von den Strafsburger Motiven ab, in welchem sie dem Stil des Mailänder Domes selbst entspricht. In der That ist das Werk der beiden italienischen Renaissancekünstler, wie es bis zur Höhe der ersten Fensterreihe etwa 1500 vollendet war, und später zum mindesten bis zum Beginn des minaretartigen Mittelthurmes wohl nach ihren Plänen ausgeführt wurde, letzthin wiederum eine selbständige oberitalienische Leistung, die sich aufs engste an die Ueberlieferungen der Bauhütte anschliefst. Sind doch die Strebepfeiler und Fensterwände dieses Tiburium mit ihrer Stabwerkbekleidung, der durchbrochenen Wimpergengalerie und den spitzen Fialen, ja selbst auch noch mit den von deren Fufspunkten zur Laterne aufsteigenden Strebebögen, dem ganzen System nach eine möglichst treue Wiederholung der alten, trecentistischen Chorpartien der Kirche! Denkt man sich die drei Seiten des Chores zum Achteck ergänzt, so erhält man einen

---

1) Man denke an die Bemerkung Leonardos über einen Campanile: „e chi lo uolesse pure fare colla chiesa faccia la laterna scusare campanile come è la chiesa di Chiaravalle. Litt. Works, ed. Richter. Nr. 754. S. 36.

2) Wie beliebt dieses Motiv war, bezeugt auch noch der Entwurf Filaretes für die Kuppelkirche seines Hospitales. Tractat, ed. Oettingen S. 369. Auch dort erheben sich neben der Kuppel frei die vier Thürme! Da konnte allerdings auch S. Lorenzo das Muster bieten.

3) Man vergleiche das Mailänder Tiburium mit Ansicht und Grundrifs des Strafsburger Thurmes, wie sie Carstanjen (Ulrich von Ensingen. München 1893. Taf. IV und V) giebt.

4) Die Theilnahme Ulrichs am Mailänder Dombau währte allerdings nur fünf Monate (4. Nov. 1394 bis 13. April 1395), und er stand mit den mafsgebenden Italienern zweifellos im Conflict, allein für eine Skizze, ja selbst für ein flüchtiges Modell genügten ja wenige Tage (zumal es sich ja vielleicht nur um Abänderungen des älteren, 1387 erwähnten Modells handelte); und ähnlich wie Heinrich von Gmünd erst nachträglich (1401) in Mailand verdiente Anerkennung fand, könnte auch ein Vorschlag Meister Ulrichs für das Tiburium erst in den Tagen Omodeos und Dolcebuonos, als die Gestaltung des Vierungsthurms wieder spruchreif geworden, die rechte Beachtung erhalten haben.

Centralbau, der in jeder Hinsicht — selbst in den Mafsverhältnissen — dem Tiburium analog ist. Der geistvolle Ausspruch Jacob Burckhardts,[1]) dieser Kuppelbau sei „ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gothik" verschweigt füglich, dafs dieses Geschenk auch als eine Ehrengabe conservativer Gesinnung an den Kunstgeist des Trecento aufgefafst werden kann. —

Die Arbeit der Renaissance gelangte aber bekanntlich nur bis zur ersten Plattform. Länger als 250 Jahre blieb dieses Tiburium oberhalb der Scheitellinie der grofsen Fenster des Hauptgeschosses, dessen Wände die innen aufsteigenden acht Gewölbekappen bergend umgeben, unvollendet, dürftig mit Brettern eingedeckt, ein schmählicher Torso. Auf dem Kupferstich des Domes von 1741[2]) sieht man die Kuppelöffnung mit einer dem heutigen Fenstergeschofs der Laterne entsprechenden Bretterhütte geschlossen. Bis zu der Plattform dieses Geschosses aber dürfte auch das 18. Jahrhundert, bei seiner 1750 energisch einsetzenden Bauthätigkeit, dem alten Modell, zum mindesten demjenigen, welches Omodeo und Dolcebuono hergestellt hatten, genau gefolgt sein, und selbst der minaretartige Spitzthurm des Francesco Croce ist theilweise im Geist der älteren Modelle entworfen. An sich wäre es allerdings auch möglich, statt seiner eine Kuppelkrönung anzunehmen, die dann immer noch einen ähnlichen Gesamteffect erzielt hätte, wie etwa die Vierungskuppel des Pisaner Domes, allein dann fiele die stilistische Verwandtschaft zu den alten lombardischen Vierungsthürmen fort; die nationale Eigenart wäre geschmälert. Die heutige Thurmspitze, das „tiburium", dagegen erscheint trotz der „Rococogothik" seiner Details noch immer als ein echter Spätling der Mailänder „Gothik".

Auch am Bildschmuck dieses Tiburium ist bis zur Gegenwart gearbeitet worden. Die Frührenaissance der Mantegazza herrscht nur im Inneren. Aufsen giebt hier meist schon die Hochrenaissance den Ton an. Von den grofsen Statuen der Fensterwandungen — Heilige und „Tugenden" — gehen etliche allerdings noch auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, darunter vortreffliche Arbeiten, wie beispielsweise die edle Gestalt der S. Veronica (Ostfenster), deren Schweifstuch ein Leonardeskes Erlöserhaupt trägt. Am häufigsten ist hier die Stilweise des Cristoforo Solari il Gobbo vertreten. Nicht minder beachtenswerth als diese auf eigenen Consolen fufsenden, grofsen Statuen sind ferner die mit den Bautheilen selbst fest verbundenen und daher mit ihnen gleichzeitig entstandenen Sculpturen; ja, die als Schmuck der Schlufssteine der Fensterbogen dienenden Halbfiguren der Evangelisten und Kirchenväter mufs man zu den vollendetsten Schöpfungen der lombardischen Renaissanceplastik zählen. Man sehe diesen in das Studium der heiligen Schrift vertieften Hieronymus,[3]) diesen durchgearbeiteten Greisenkopf, welcher noch den herben Typen der Heiligenstatuen der Certosafront nahe bleibt, oder den S. Johannes,[4]) dieses liebliche Jünglingsantlitz in seinem Lockenschmuck! Hier ist der herbe Realismus der Mantegazza verschwunden; in der Auffassung herrscht eine fast Leonardeske Weichheit. Auch der Faltenwurf erinnert nicht mehr an zerknittertes Papier, sondern zeigt einen antikisirenden Stil, in scharf abgesetzten, regelmäfsigen Linien. Wie diese selbständigeren Figuren grofsen Mafsstabs, so bringt auch die Kleinsculptur an diesem Tiburium, besonders an den Statuenconsolen, oft eine ungemein reizvolle Uebersetzung der alten Decorationsmotive in die formenschöne, an der Antike geschulte Sprache der Renaissance.[5])

Das weitaus hervorragendste Denkmal dieser Gattung aber ist der eine jener Treppenthürme, der Gugliotto des Omodeo.

---

1) Gesch. d. Renaiss. in Italien. II. Aufl. Stuttgart 1891. S. 32.

2) Vergl. Abb. 99.

3) Oben in dem dem südlichen Querschiff zugewandten Fenster.

4) An der dem Langhaus zugewandten Westseite.

5) Man beachte beispielsweise die Console unter der modernen Statue des Beato Angelico Servita: eine völlig antik gedachte Maske mit Palmettenschopf und Akanthusbart. Auch hier aber findet sich der Renaissanceputto noch gelegentlich unter gothisirendem Blattwerk, so an der Console der modernen Statue des Beato Bernardo da Offida. Die Wasserspeier sind an diesen Theilen ebenfalls höchst charakteristisch.

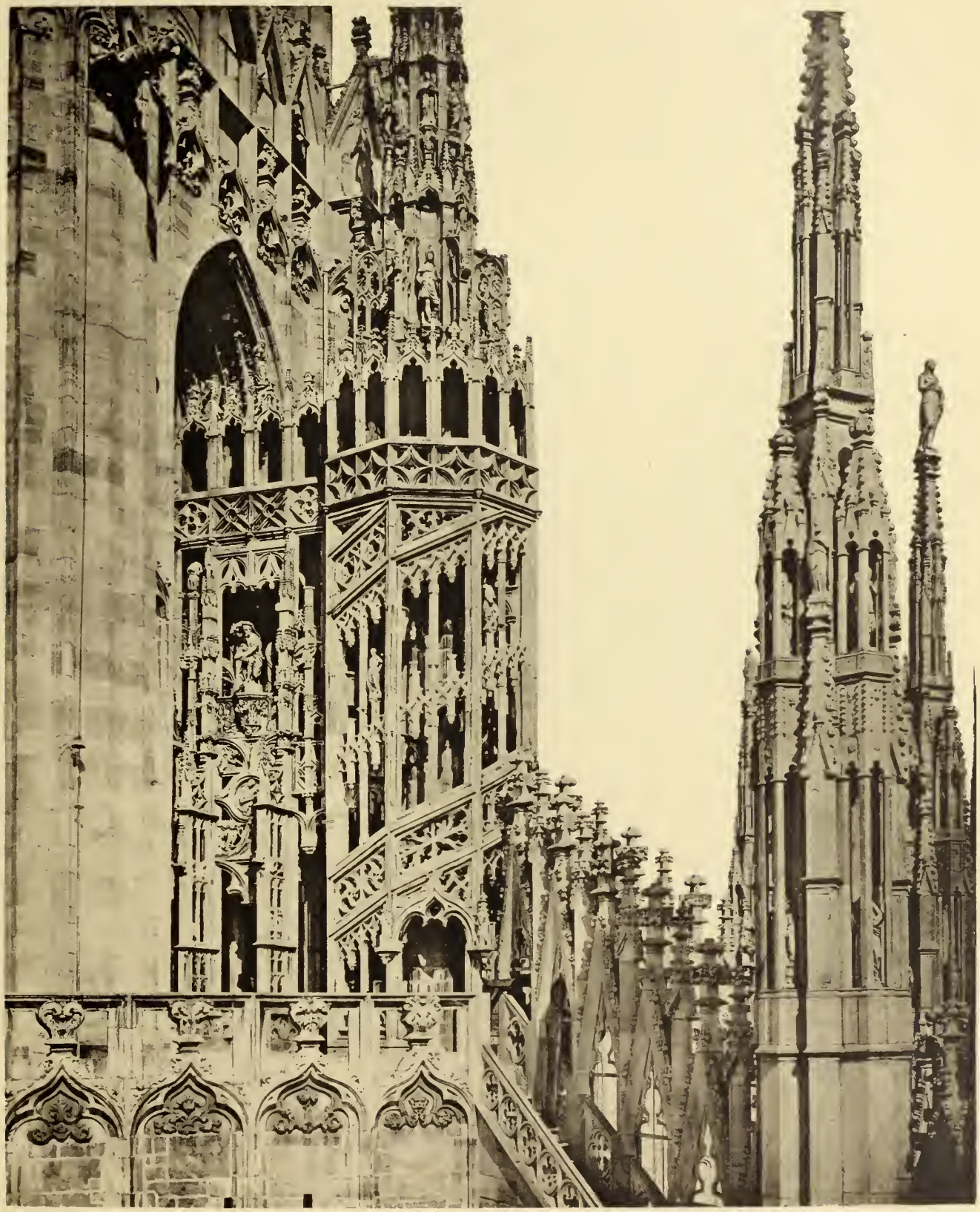
## II. Der Treppenthurm Omodeos.

Zufälligerweise liegt dieser Thurm fast in der gleichen Diagonalachse, wie die Guglia Carelli.[1]) Deren niedrige, mit Giorgio Solaris Statue gekrönte Spitze ist von ihm aus noch gerade sichtbar, und so wird man unwillkürlich veranlafst, jene früheste, in ihrer Decoration für den ganzen Bau mafsgebende Schöpfung der Mailänder Trecentogothik mit dem gothischen Probestück des gröfsten lombardischen Renaissancemeisters zu vergleichen. — Derselbe hat seine Erfindung hier gleichsam persönlich beglaubigt: am Spindelpfeiler des Treppenhauses ist sein Medaillonbildnifs mit der Umschrift: „Io. Antonius Homodeus · Vener$^{e}$ · Fabrice · Mlī (Mediolani) Architectus“ eingelassen. Dieser feine, bartlose Greisenkopf unter der Kappe, im Profil nach rechts, ganz flach gemeifselt, ist ein fesselndes Gegenbild zu den Typen der gothischen Werkmeister des Nordens, und mit ihnen hat Omodeo bei diesem Gugliotto sowohl an Kühnheit der Construction, wie an Reichthum der Ornamentik und des figürlichen Schmuckes gewetteifert. (Taf. XI.) Nicht nur die Stiegenhäuser an gothischen Kirchthürmen — wie an den Domen von Strafsburg und Ulm — und an spätgothischen Profanbauten bieten hier kunsthistorische Parallelen, sondern auch jene zahlreichen selbständigen Sacramentshäuschen, welche bis tief ins 16. Jahrhundert hinein die echt gothische Freude an schwierigen Constructionsaufgaben und üppiger Ornamentation, freilich schon oft in ganz willkürlichen Formen, spiegeln. Echt gothisch ist auch an dieser italienischen Schöpfung der Renaissancezeit vor allem die „Entmaterialisirung“, welche überhaupt keine Flächen duldet. Die Aufsenwand der den massiven mittleren Spindelkörper in zweimaliger Windung umgebenden Wendeltreppe ist lediglich aus acht schlanken, durch dünne Steinrippen verstrebten Pfosten aufgebaut; auch die zwischen ihnen befindlichen Brüstungswände der Stiege, welche, deren Linienzug entsprechend, schräg aufwärts steigen, sind vollständig in Mafswerk aufgelöst und werden unten durch gegabelte, doppelte Bogenarcaden begleitet, wie solche auch jene Hauptpfosten in der Mitte ihrer Höhe verbinden. Das ist eine Decorationsweise, welche ihrem Grundprincip, ihrer organischen Entwickelung nach etwa derjenigen des Schmiedeeisens entspricht. Die Plattform wird von einer Mafswerkbrüstung und schlanken, offenen Arcaden eingefafst, und deren Pfeiler dienen als Streben des oben folgenden Fialenthurmes; den Uebergang zu demselben bilden wiederum zierlich durchbrochene Strebebogen. Sein Laib ist in ein doppelstöckiges Nischensystem aufgelöst, wobei nach altem Muster die reichen Baldachine der unteren Reihe den Statuen der oberen als Postamente dienen; dann folgt der verhältnifsmäfsig niedrige Helm. So waltet im Ganzen doch noch immer eine architektonische Zucht, und diese spricht auch aus den Decorationsmotiven selbst, strenger als bei den meisten jener spätgothischen Zierstücke aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf transalpinem Boden.

Fast ausschliefslich sind diese Motive geometrisch construirt, nach dem Princip des Mafswerkes. Nirgends ist dem Material Gewalt angethan. Weder die gekrümmten Fialenendigungen, noch die zweigartig gegabelten Rippen, noch auch die üppigen, naturalistischen, krausen Blatt-, Blüthen- und Knorpelformen finden sich, wie sie die nordische Spätgothik so liebt, und wie sie uns beispielsweise an dem etwa gleichzeitig (1494 bis 1505) entstandenen Portal der ehemaligen Laurentius-Capelle am Strafsburger Münster entgegentreten. Noch immer herrscht hier denn doch mehr jener strenge Geist der gothischen Bauhütte, welcher im Norden die hochragenden Frontthürme geschaffen hat, als die zierlich spielende, vorwiegend auf malerische Effecte und verblüffende Technik ausgehende Kleinkunst jener Tabernakel, Sacramentshäuschen und Portale. An verzerrten Formen fehlt es freilich nicht. Von dem unregelmäfsigen Mafswerk abgesehen, sind in diesem Sinne besonders die doppelten Bogensysteme zwischen den Hauptfenstern charakteristisch, in denen die einander kreuzenden Kielbogen, da sie ja schräg emporsteigen, je zwei ganz unsymmetrische Abschnitte — einen concaven und einen convexen — zeigen. Dafs in den Einzelformen die Gothik gelegentlich von Renaissancemotiven übertönt wird, ist selbstverständlich.

---

1) Vergl. Bd. I, S. 27 ff.



MAILAND. DOM. TREPPENTHURM OMODEOS.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

Die Knäufe der Mafswerkpfosten sind als antikisirende Blattkelche gestaltet, die Profile haben das specifisch Gothische vielfach ganz eingebüfst, und überall dringen die Lieblingskinder der Renaissancedecoration, die Engelputten und Cherubim ein: als gröfsere Schildhalter füllen sie die Nischen, als Miniaturstatuetten auf selbständigen Sockeln treten sie den Strebepfeilern vor, und selbst aus den Kreuzblumen wachsen ihre lieblichen Köpfchen heraus. Die Statuen männlicher und weiblicher Heiliger, welche — nur theilweise erhalten — die Knäufe jenes mittleren Mafswerksystems zwischen den Hauptpfosten (wie sonst die Fialenthürmchen) bekrönen und die Nischen des Obertheiles füllen, gehören meist der antikisirenden Richtung Cristoforo Solaris an.

Auf dieses Treppenthürmchen hat Omodeo offenbar besondere Sorgfalt verwandt. Die ganze Aufgabe mufs ihn gefesselt haben. Auch im Inneren ist es mit höchster Feinheit geschmückt. Zartes, flaches Stabwerk legt sich dort an die Balustradenwände an, dann aber folgt eine buntfarbige Marmorbekleidung in echt lombardischem Renaissancecharakter. Noch reicher und freier aber entfaltet sich die decorative Phantasie an den beiden constructiv gebotenen Verbindungswänden, welche zum Hauptkörper des Tiburium hinüberführen. Es sind zwei aus Pfosten, Streben und Mafswerk aufgebaute, luftig durchbrochene Parallelwände: unten, zwischen den beiden rechtwinklig zu ihnen gerichteten Strebemauern ein breiter, von hohen Mafswerkmauern abgeschlossener Durchgang, von zwei schmaleren flankirt;[1]) oben eine Fortführung der Plattform des Gugliotto zum Tiburium hin, als schmaler, von Brüstungswänden und Arcadengalerien eingefafster Gang. Die einzelnen Zierformen bleiben im Charakter des Gugliotto. Dichter zusammengedrängt bringen sie dem Ganzen hier einen reicheren, mehr malerisch wirksamen Gesamteindruck. Vor allem jedoch ist der figürliche Schmuck mit weit gröfserer Freigebigkeit vertheilt. In gleicher Fülle auf gleich kleinem Raum vereint dürften sich so reife Renaissancesculpturen an keinem anderen Werk gothischen Stiles finden. Selbst am Mailänder Dom wird dies ein einzigartiges Schauspiel, denn bei diesem Thürmchen handelt es sich ja nicht um Bildwerke, welche die Renaissance erst nachträglich den ihr überkommenen oder aber streng traditionell nach älterem Muster ausgeführten gothischen Bautheilen zugesellt hätte, sondern um solche, die mit diesen zugleich und gleich selbständig und frei, wie sie, bei einem einheitlichen Entwurf erdacht sind.[2]) Und diese Sculpturen innerhalb dieser gothischen Architektur und gothischen Ornamentik zählen zu den reifsten Renaissanceschöpfungen, welche die lombardische Plastik kennt!

Hier sind die Engel des christlichen Himmels thatsächlich meist in antike Putten und Genien verwandelt, nicht mehr im Geist der Frührenaissance, sondern bereits in dem der Hochrenaissance. Diese theils nackten, theils durchaus antik gewandeten Kinder mit ihren winzigen Flügelchen, die hier so keck zwischen den Pfosten stehen, mit Füllhörnern (!) vom Mafswerk herabschweben, im Mafswerk sitzen und klettern und sich vor der obersten Brüstungswand in reizenden Gruppen zu Musik und Gesang vereinen, tragen das Zeichen antiker Herkunft noch unvergleichlich klarer an der Stirn, als selbst die Putten der Porta della Carta am Dogenpalast zu Venedig. Und das Gleiche gilt auch von den eigentlichen Engeln, diesen jugendlichen Knabengestalten in ihren feinstoffigen, gegürteten ärmellosen antiken Tuniken, die bald eine Schulter, bald auch wohl ein Bein unverhüllt lassen. Auf der Südostseite umgeben diese Engel — je einer in einem Mafswerkfeld knieend oder fliegend — die rund umrahmte Halbfigur der Madonna mit dem Kinde; auf der Nordwestseite sind sie in den beiden unteren Mafswerkbogen zu je dreien neben der Sterbescene Christi vereint, die dort das Mittelmedaillon füllt.

Diese originelle Anordnung des Bildschmuckes, bei der die Einzelfiguren der dargestellten Scenen in gothisches Mafswerk vertheilt werden, ist noch immer eine Schöpfung der alten, nationalen malerischen Geschmacksrichtung, nun aber auf der höchsten Stufe

1) Der südliche grenzt an das Tiburiumfenster und ist daher nicht mehr zur Communication bestimmt.

2) An der Mauer des Spindelthurmes steht unten die Inschrift: „Joanne Jacobo Czibello Senatore Auctore."

künstlerischen Könnens. Der Meister, der diese Decoration ersann, durfte mit einer gereiften Plastik rechnen. Er setzt seine Figuren in das Mafswerk, beziehungsweise vor dasselbe, indem er es halb als Rahmen, halb als Hintergrund auffafst; er giebt ihnen kühn verkürzte, energisch bewegte Stellungen. Etwas Momentanes ist in ihnen, als hätten sich diese Gestalten flüchtigen Vögeln gleich nur eben für einen Augenblick auf das Mafswerk niedergelassen. Und wie frei und natürlich ist ihre Haltung!

Der Entwurf des Ganzen bleibt das Verdienst Omodeos, und das ist ein letzter, hoher Ruhm für diesen Hauptmeister der lombardischen Renaissance, der noch am Ende seiner langen Wirksamkeit der gothischen Tradition des Domes und gleichzeitig dem Geist der Renaissance so geschickt Rechnung zu tragen weifs. Allein der leider theilweise arg zerstörte Bildschmuck dieser Guglia hat auch einen selbständigen Werth, der nicht mehr mit dem Namen Omodeos zu verbinden ist. Bleibt es doch von vornherein unwahrscheinlich, dafs der alte, als Bauleiter so vielbeschäftigte Omodeo nun etwa auch noch eigenhändig alle Kleinsculpturen dieser Guglia ausgeführt habe. In der That herrscht auch hier bereits der Stil, der kunstgeschichtlich durch Cristoforo Solari und Agostino Busti vertreten wird. Weich und lieblich, zuweilen selbst süfslich, sind die Lockenköpfchen aller dieser Engel, ist auch die Auffassung des Christkindes selbst, das, nackt wie ein antiker Putto, eine Blume hält. Der sterbende Christus im Hauptmedaillon der Nordwestseite, den die Engelputten vergeblich stützen, ist das charakteristischste Gegenbild zu den Heilandsgestalten der Frührenaissance, wie sie besonders die Kunst der Mantegazza und des jungen Omodeo selbst so ergreifend geschildert hat: als leidende Menschen. Hier dagegen ist es ein antiker Held, ein Christus der lombardischen Hochrenaissance, in der sich die Feinheit einer über alle technischen Mittel gebietenden Miniaturplastik bald mit einer allzu absichtlichen Gefühlsinnigkeit, bald mit einer bisher gerade in der Lombardei unbekannten rein formalen Gefälligkeit verbindet. Aehnliches gilt von den winzigen, sehr zerstörten Medaillonreliefs, welche, von Mafswerk umgeben, unten die Basen der Seitenwände zieren.[1]) Da weist schon der harte Faltenwurf auf den lombardischen Neuclassicismus hin. Die allzu lebhaft bewegten Heiligenstatuen vollends, welche den Zwischenwänden als krönende Abschlüsse dienen, dürften noch weit späterer Zeit entstammen. So leitet diese reifste, geistvolle, gothisch-archaistische Schöpfung des gröfsten Vertreters der lombardischen Frührenaissance, Omodeos, in ihrem Bildschmuck bereits zur oberitalienischen Cinquecentokunst über, in der sich die nationale und persönliche Eigenart unter dem ausgleichenden Einflufs antikisirender Stilweise verliert.

### Giganten. Wasserspeier. Statuen.

Der „Gugliotto" Omodeos ist der einheitlichste Theil dieser „Renaissancegothik", aber nicht der einzige. Selbst unter den „Guglien" der äufseren Strebepfeiler gehören — gleich den Strebebögen — mehrere auch in ihrer Decoration der Renaissancezeit an: so auf der Südseite die erste und zweite des Langhauses, vom Querschiff aus gezählt, und theilweise auch diejenigen der Chorpfeiler. Der Statuenschmuck ist hier freilich meist, wenn nicht modern, so doch die Schöpfung classicistischer Hochrenaissance, allein es fehlt auch dort nicht an charakteristischen Arbeiten echt lombardischer Stilweise in der Richtung etwa der Mantegazza und Cazzaniga, dann Omodeos, Solaris und Bustis. Das gilt für eine Reihe von Engeln, Schildhaltern und Heiligenstatuetten, bei denen bald die blasenartige, bald die streng antikisirende Wiedergabe der Falten und die „Korkzieherlocken", bald auch übermäfsige Schlankheit und gezierte Stellung diesen Ursprung verbürgen. Und gelegentlich

---

1) Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung, Darbringung und das Christkind mit den Schriftgelehrten im Tempel. — Von Omodeos „frühester" Arbeit für den Dom, dem von Alessio Tarchetta 1480 gestifteten Altar, sind nur noch Fragmente erhalten. Vergl. Santambrogio, Arch. Stor. Lombard. 1892. S. 141 ff. — Das Marmorciborium im Castellmuseum mit den sechs köstlichen Engeln, die stilistisch denen des S. Trovaso-Altares in Venedig gleichen, will Santambrogio (Lega Lombarda, 22. Juni 1900) ebenfalls Omodeo zuschreiben, allein unter den beglaubigten Werken des Meisters findet sich zu diesen Engeln keine einzige überzeugende Analogie.

trifft man hier auf wahre Meisterwerke, unter denen nur neben einigen gröfseren Krönungsstatuen die köstliche Statuette des S. Sebastian an der dem Querhaus zunächst liegenden äufseren Guglia des südlichen Langschiffes erwähnt sei, gleich vortrefflich in der Wiedergabe des nackten Körpers, wie des mit seelenvollem Blick emporgewandten Kopfes. Für das Studium der decorativen Plastik der Renaissanceepoche bieten ferner besonders die Statuen über den Durchgängen der unteren Strebebogen nach der Chorseite zu — meist im Stil des Cristoforo Solari — ein reiches Feld, ebenso die Aufsenwände und die Pfeilercapitäle im Inneren an dem gesamten Gebäudetract, welcher von der Grenzlinie des älteren Baues, also etwa von der zweiten Pfeilerreihe (vom Querschiff aus) bis zur vorletzten nächst der heutigen Front reicht. Die selbständigen Statuen in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern freilich sind meist erst Arbeiten der Spätrenaissance, des Barockstiles und besonders des 19. Jahrhunderts. Die mit dem Mauerwerke unmittelbarer verbundenen Bildwerke dagegen, jene Kleinsculpturen des Sockelfrieses und der Consolen, die Schlufssteine der Fenster, die Wasserspeier und endlich auch die Giganten dürften gröfstentheils noch dem letzten Drittel des Quattrocento und dem ersten des Cinquecento zuzuweisen sein. Ueberall tritt hier die reife Renaissancekunst die Erbschaft der mittelalterlichen Steinmetzen an. An Phantasiereichthum weifs sie dieselbe kaum zu vermehren, die Decorations-Motive bleiben im Grunde die alten, aber die Formenschönheit verkündet das bessere Können. An den Bogenknäufen des Sockelfrieses und an den Consolen der gröfseren Statuen treiben jetzt die echtesten Renaissanceputten[1]) ihr fröhliches Wesen bei Musik, Gesang und Reigentanz, gelegentlich durch Engel oder durch Gestalten der Tugenden abgelöst, auch wohl mit rein decorativen Thierfiguren und Masken wechselnd, die ebenfalls im reinsten Renaissancegeschmack gehalten sind. Selbst die noch gothisirenden Blätter erhalten jetzt einen Schmuck durch aufgesetzte Kinderköpfchen. Auf ornamentalem Gebiet sind besonders die als Knäufe und Capitäle gebildeten gröfseren Statuenconsolen zu rühmen. Allein diese finden in den Consolen und besonders in den Capitälen der Pfeiler und Säulen des Stile Bramantesco zahlreiche Analogien. Anders die Wasserspeier, bei denen die Aufgabe, dem mittelalterlichen Muster zu folgen, höchst originelle Lösungen gezeitigt hat. Diese phantastischen Drachen, diese seltsamen Meerwesen, die Seepferde und Tritonen, die jugendlichen Muschelträger dürfte auch ein antiker Künstler kaum ver-

Abb. 100. Mailand. Dom. Gigant und Wasserspeier.

1) Darunter freilich auch etliche recht unförmliche Gestalten.

leugnen. Die Giganten[1]) selbst gewinnen zunächst wenigstens äufserlich an Vornehmheit. Es sind Gestalten des gleichen Kreises, wie jene Krieger und Wappenhalter am Borromeo-Monument in Isola Bella und an den Cremoneser Portalen. Stattlicher werden die Costüme und Rüstungen der Ritter und Herolde: das gezattelte Wams, Schulterkragen und Mantel, die ornamentirten Panzer und Beinschienen, die Helme und Barets, die Waffen und Wappenschilde. Stolzer wird auch die ganze Haltung: bald völlig ruhig, die des Kriegers auf der Wacht, bald wie in leiser Erregung, wie vor dem beginnenden Kampf, wobei dann den Gegner, den als Wasserspeier über dem Haupte schwebenden Drachen, ein kühner Blick trifft. Die statuarische Auffassung tritt schärfer hervor, die ganze Stellung gewinnt durch den in die Hüfte gestemmten Arm, durch den kräftig vorgesetzten Fufs, an Sicherheit. Allerdings gilt dies nur von den besten dieser Statuen, bei anderen befriedigt gerade die Haltung, die ganze Art, wie sie auf ihrem Standorte fufsen, am wenigsten, und besonders auf der Nordseite sind einzelne Giganten so schlecht für die Ansicht von unten her berechnet, dafs sie zwergartig verwachsen oder gar platt gedrückt erscheinen und selbst dürftiger wirken als die Arbeiten des beginnenden Quattrocento am Chor. Dabei ist jedoch zu bedenken, dafs die Verwitterung diesen ursprünglich feiner ausgeführten Sculpturen noch weitaus mehr geschadet hat, als jenen von vornherein derber behandelten Sculpturen des Quattrocento. Wie früher, so gesellen sich auch jetzt zu den Gestalten im Zeitcostüm, den Nobili und Schildträgern, halbnackte antike Helden, Hercules etwa und Perseus, Figuren, bei denen, von diesem „Heroencostüm" abgesehen, freilich nichts der antiken Auffassung entspricht. Aber gerade die Behandlung des Nackten läfst viel zu wünschen übrig, und ruft — man beachte beispielsweise die rohe Wiedergabe der Rippen — die rein decorative Bedeutung dieser Statuen oft allzu deutlich ins Gedächtnifs zurück. Unter diesen Actfiguren ist doch kaum eine, die sich an Formenschönheit und allgemeingültiger künstlerischer Reife mit den Urnenträgern der Marcus-Kirche zu Venedig messen könnte. Selbst die Urnenträger des Domes von Como sind ihnen theilweise überlegen. Zweifellos sind auch diese Werke meist in Accord vergeben worden, nach Skizzen und Modellen von Steinmetzhänden ausgeführt. Daher ist es auch schwer, wenn nicht unmöglich, hier stilkritische Schlüsse auf bestimmte Meister zu ziehen. Hervorgehoben sei nur, dafs die so leicht erkennbaren Eigenthümlichkeiten der specifisch lombardischen Frührenaissanceplastik bei den dem Querhaus folgenden Statuen noch nicht hervortreten. Erst bei den letzten und reifsten Figuren nach der Front zu machen sie sich geltend, am auffälligsten an derjenigen, welche schon inhaltlich von der Reihe aller übrigen getrennt ist: bei der Frauenstatue an der Ostkante des vorletzten Pfeilers der Nordseite vor der Front. Die Linke stützt sich — allerdings schwächlich genug! — auf den Griff eines auf den Boden gestellten Schwertes.[2]) Ihr hochgegürtetes Aermelgewand, das mit doppeltem Bausch bis zu den Füfsen herabfällt, zeigt den bekannten, zerknitterten blasenhaften Faltenwurf der lombardischen Renaissance. Die Schlankheit der ganzen Gestalt und aller ihrer Einzelformen, vom Hals bis herab zu den feinen Zehen, der Kopftypus mit dem zarten Gesichtsoval, der hohen schmalen Stirn, der länglichen Nase und den gewölbten, sehr tief gesenkten Augenlidern, der Kopfschmuck, bei welchem ein fest anliegendes Tuch die Haare oben vollständig verdeckt, seitlich aber zwei lange Ringellocken herabfallen, dazu endlich die Kleinheit der Brüste — das Alles bietet dem mit der oberitalienischen Plastik vertrauten Auge ein wohlbekanntes Bild: es ist der Frauentypus, welcher durch die berühmte Eva-Statue des Antonio Rizzo[3]) am Dogenpalast in Venedig besonders in der Renaissanceplastik Venedigs populär geworden ist. In der Lombardei vertreten diesen Stil

1) Auf der Nordseite reicht die Reihe dieser Renaissance-Giganten bis zur Westecke des vorletzten Strebepfeilers vor der Front, auf der Südseite nur bis zur Westecke des drittletzten.

2) Wenn es erlaubt ist, hier ausnahmsweise auf einen kirchlichen Gedankenkreis zu schliefsen, dürfte man sie als S. Catharina, oder aber als Judith bezeichnen.

3) Antonio Rizzo ist in den Dombauacten nicht nachweisbar, und auch bei der Certosa erscheint er (1465) nur als Lieferant von rothen Marmorsäulen (vergl. Beltrami, La certosa di Pavia. Milano 1895. S. 58f.). Immerhin wäre es möglich, dafs auch er in den Steinmetzwerkstätten des Mailänder Domes beschäftigt war.

am besten die Rodari von Como, ähnlich aber auch die dem Giovanni Battaggio da Lodi zuzuweisenden Sculpturen. Man erinnere sich beispielsweise an dessen Schildhalterinnen am Palazzo degli Scoti da S. Nazzaro in Piacenza! So wird Battaggios Zugehörigkeit zu den Renaissancebildhauern der Kathedrale im Zusammenhang unserer stilkritischen Studien durchaus glaubhaft. Freilich stand er dort nur neben vielen Anderen ähnlicher Schulung. Auch Giovanni Antonio Piatti bewegte sich in gleicher Richtung, vor allem aber ist der Antheil der Mantegazza und Cazzaniga gesichert. Im ganzen wird man sich mit der Kennzeichnung der stilistisch einheitlichen Figurengruppen selbst bescheiden müssen. Gleichen Stil, wie jene charakteristische Frauenstatue, zeigen auch die ihr benachbarten „Giganten": besonders der Ritter an der Westkante des gleichen Pfeilers, der, die Linke in die Hüfte gestemmt, so graziös auf seinem Posten steht, und in der Nähe durch seine geistvollen Porträtzüge fesselt, ferner die gewappneten antiken Helden an den östlich vorhergehenden Pfeilern der Nord- und an dem drittletzten Pfeiler der Südwand. Auch diese Figuren erinnern an jene gerüsteten Schildträger, die an der der Scala dei Giganti gegenüberliegenden Ecke des Dogenpalastes — des in den Hof einspringenden Gebäudetractes mit der Durchgangshalle — die Ziergiebel bekrönen und wohl auf Antonio Rizzo zurückgehen, wie ein Vergleich mit dessen Statue des „Adam" wenigstens wahrscheinlich macht. Bestimmtere Beziehungen zu diesem zweiten Hauptwerk Rizzos lassen jedoch auch diese Giganten vermissen. Die gleiche Stilweise kehrt an den Renaissancestatuen der Fensterlaibungen, der Strebepfeiler und der Pfeilercapitäle im Inneren häufig genug wieder, besonders an jugendlichen Gestalten, die als ritterliche Heilige und Märtyrer gelten sollen, aber auf den ersten Blick mehr den gelockten Pagen der venezianischen Renaissancesculptur gleichen (so auf der Nordseite die Jünglingsstatuen unten am ersten nach dem Querhaus folgenden Fenster), und nicht minder an Engelfiguren und weiblichen Heiligen. Sie stehen in scharfem Gegensatz zu der antikisirenden Art Cristoforo Solaris, welche den weitaus gröfsten Theil dieser Renaissancebildwerke des Domes bestreitet. Zuweilen aber klingen beide Tonarten in ähnlicher Weise zusammen, wie in den reifsten Prophetenstatuen an den Strebepfeilern des Domes von Como. Unten an der Südseite der Guglia Carelli (an der Südostkante) und an der gegenüberliegenden Nordostkante des Eckpfeilers der Chortribüne stehen Propheten, die man sogar unmittelbar der gleichen Hand zuweisen darf. Eine andere Nüance dieses Stiles zeigen die Statuen in der Laibung des grofsen nördlichen Chorfensters. Der „Abel" (oben links) gemahnt wenigstens in seiner ganzen Auffassung, wie er voll Inbrunst betend die Hände erhebt, wieder an den „Adam" Rizzos in Venedig, aber er erscheint weniger originell, und sein Gegenstück, „Kain", verräth deutlicher den Einflufs der Antike, nicht minder der „Adam" (unten links), während die Eva wiederum Vergleichungspunkte mit ihrer venezianischen Doppelgängerin bietet. — Ohne Actenmaterial bei diesem Bildschmuck genauere zeitliche oder gar künstlergeschichtliche Bestimmungen zu versuchen, bliebe vorläufig selbst innerhalb einer Monographie des Domes verlorene Mühe. Allenfalls lassen diese Statuen sich in das allgemeine Gesamtbild der Entwickelungsgeschichte der lombardischen Plastik einordnen, aber auch dazu wäre ein von Figur zu Figur fortschreitender stilkritischer Commentar nöthig, der aufserhalb unserer Aufgabe liegt. In deren Sinne sei schliefslich nur betont, dafs in den Sculpturen dieser Epoche auch jene malerisch-realistische Auffassungsweise der Uebergangskunst, welche das zweite Capitel näher erörterte, noch fortlebt. Nicht selten finden sich Heiligenstatuen in jenem überreich drappirten Faltenwurf mittelalterlicher Tradition, bei denen die prächtigen Köpfe eine Entstehung vor dem Ende des Quattrocento ausschliefsen, und bei denen doch gerade der Faltenwurf eine Abhängigkeit von der specifisch lombardischen Stilweise der Mantegazza und Rodari vermissen läfst. Und auch die internationalen Beziehungen blieben rege. Auch im 15. Jahrhundert treffen wir in den Acten zahlreiche unitalienische Namen, und unter den Sculpturen oft sogar noch deutlicher als früher die fremde Art. Man beachte die beiden überschlanken, reich gewandeten Statuen des „Isachab" und „Joachim" unten an der Laibung des grofsen mittleren Chorfensters: sicherlich Erzeugnisse vlämischer Kunst!

* * *

Nur als typische und durch ihren Standort leicht zu prüfende Beispiele einzelner in dieser Epoche mafsgebender Hauptrichtungen sind die oben genannten Sculpturen aus dem ungeheuren Bilderschatz des Domes hier herausgegriffen worden. Wie für die Gothik, die Uebergangsepoche und die Frührenaissance, so spiegelt die decorative Plastik des Domes auch jenseits der unserer Betrachtung gesetzten Grenzen, für die Hochrenaissance und den Barockstil, die Gesamtentwickelung der lombardischen Sculptur; und kaum minder fesselnd ist es, den zum Theil classischen, zum Theil gothischen Archaismus zu studiren, den die napoleonische Periode und die beiden ersten Drittel unseres Jahrhunderts bei der Vollendung des Bildschmuckes entfalteten. Hier bleibt der inventarisirenden Localforschung noch eine lohnende Aufgabe.

Und wenn dieselbe erst ernsthaft an ihre Lösung geht, und dieses Material allseitig für die allgemeine Kunstgeschichte zu nutzen sucht, wird sie auch die ganze Stellung des Mailänder Domes innerhalb derselben verändern. —

Der alte J. J. Volkmann,[1]) Goethes kunsthistorischer Führer in Italien, schreibt 1777 von der Mailänder Kathedrale: „Man erstaunt anfangs über die ungeheure Masse des Ganzen, sieht man aber die einzelnen Theile an, so bekommt man beynahe einen Ekel für die übertriebenen Zierrathen", und eine den welthistorischen Gesichtspunkten der heutigen Kunstbetrachtung entsprechende Form dieses Urtheils bietet die Stelle, welche in Jacob Burckhardts „Cicerone" von ihr handelt: „In vieler Hinsicht ist der Dom von Mailand eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will von einander scheiden lernen". Schon Burckhardt aber hat dann auch selbst die baugeschichtliche Bedeutung des Werkes in seinen verschiedenartigen Beziehungen zum nordischen und italienischen Geschmack feinsinnig gerühmt; das „Aufeinanderplatzen mächtiger Sinnesweisen" als eine Hauptquelle seines dauernden Reizes gepriesen. Das Studium der decorativen Plastik des Domes vollends mufs sich von den Bedenken gegen den architektonischen Organismus gänzlich unabhängig machen und seine Aufmerksamkeit auf die hier vorliegende vielhundertjährige Entwickelung selbst richten. Dann wird sich zeigen, was im Rahmen unserer Aufgabe nur angedeutet werden konnte: dafs dieses „Treibhaus für Bildhauerarbeit" neben zahlreichen allerdings verkrüppelten Bildungen eine erstaunliche Fülle gesunder, köstlicher Erzeugnisse seines eigenartigen Bodens enthält, deren Samenkörner befruchtend in ganz Oberitalien wirkten. Diese Behauptung für die Renaissanceplastik und Decoration der Lombardei zu rechtfertigen, wird in den folgenden Capiteln häufig genug Gelegenheit sein.

---

1) Histor. kritische Nachrichten von Italien, II. Aufl. 1777. S. 264. Goethe selbst schreibt am 23. Mai 1788 an Karl August: „Gestern war ich auf dem Dom, welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirge in die abgeschmacktesten Formen gezwungen hat. Die armen Steine werden noch täglich gequält, denn der Unsinn oder vielmehr der Armsinn ist noch lange nicht zu stande". — Das klingt an die Worte Volkmanns an: „Nach dem angefangenen Plan kann man mit Vermehrung dieses wunderlichen Zierraths so lange fortfahren, bis die Kirche von Alter einfällt". Vergl. auch die analoge Stelle in dem „Fragmente eines Reisejournals", „Ueber Italien". I. Zur Theorie der bildenden Künste. Baukunst. Goethes Werke. Deutsche National-Litteratur XXI, 2. S. 283.

Abb. 101. Broletto und Domfaçade zu Como.

## Sechstes Capitel.

# Der Dom von Como.

Motto: „posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII . . frontis et laterum jam opere perfecto.“ Thomas de Rodariis faciebat. Inschrift am Domchor.

Die Geschichte des Domes von Como in der Renaissance trägt an ihrer Spitze den Künstlernamen der Rodari. Mit gutem Recht nennt diesen die köstliche Inschrifttafel als den Meister des Chores, des Theiles, der die Kathedrale von Como zu einem der edelsten Bauwerke der oberitalienischen Renaissance macht. Aber als der Grundstein zu diesem Chor gelegt wurde — am 22. December 1513 —, war Tomaso de Rodario da Marogia schon 26 Jahre lang Leiter des Baues. Am 20. Juli 1487 wurde er dazu erwählt, als Nachfolger des damals wohl verstorbenen Luchino Scharabota. Dieser Mailänder erscheint noch als ein Vertreter des Uebergangsstiles. Zweifellos ist auch der junge Rodari noch unter ihm thätig gewesen, wie auch sein 1487 schon verstorbener Vater, Meister Giovanni, wahrscheinlich aber nicht als Architekt, sondern als Steinmetz und Bildhauer. Seine Berufung nennt ihn an erster Stelle: „fabricator figurarum“, dann erst „ingenierius“. Auch seine ersten nachweisbaren Arbeiten sind Bildwerke. Diese Herkunft aus der Steinmetzhütte theilt er mit zahlreichen Architekten Italiens, allein sie wurde für ihn besonders wichtig. Als Bildhauer zuerst wurde er ein Renaissancemeister! — Erinnern wir uns daran, dafs der Bildschmuck der Domfront schon seit den sechziger Jahren die spätgothischen Bahnen zu verlassen beginnt und sich der neuen Weise zuwendet,

während in der baulichen und ornamentalen Decoration noch lange der krause Mischstil herrscht, der seine üppigste und letzte Blüthe erst in den von Luchino 1486 vollendeten Krönungstabernakeln[1]) erreicht. Sicherlich hat der junge Tomaso schon an den reiferen der noch unter Luchino entstandenen Frontsculpturen Antheil, die im ersten Bande gewürdigt wurden, und erwarb die Anwartschaft auf den leitenden Posten vor allem durch seine Bildwerke. 1484 werden solche in Como zum ersten Male erwähnt: die Statuen des S. Ambrogio, des auferstandenen Heilands und der S. Magdalena; dann 1485: Statuen der Maria, des Engels Gabriel und eines zweiten Engels, welcher der Magdalena die Auferstehung des Herrn meldet, sowie acht weitere Figuren; ferner der Täufer, S. Georg, S. Abondio, SS. Proto und Giacinto, S. Mattia, S. Pietro und eine zweite Madonna. Diese in zwei Jahren gelieferten 14 Statuen lassen sich an der heutigen Front noch nachweisen, aber sie sind von ihren die Nischen der Lisenen füllenden Genossen stilistisch kaum unterschieden. Alle diese Nischenfiguren kennzeichnen sich als Schöpfungen einer einheitlich gebildeten Schule, als deren persönlicher Träger trotz der zahlreich überlieferten Namen von Steinmetzen und Bildhauern kunstgeschichtlich Tomaso Rodari gelten darf. Wohl von Anfang an standen ihm dabei allerdings seine später häufig genannten Brüder, Giacomo, Donato und Bernardino, zur Seite.

Für unsere Betrachtungen bietet sich hier nur ein seinen Hauptzügen nach schon wohlbekanntes Stilbild, das die äufseren Eigenthümlichkeiten der lombardischen Frührenaissanceplastik vereint: den unruhigen, knitterig blasigen Faltenwurf, die eckigen Gesamtumrisse bei starker Beweglichkeit, dazu drastischen Willens- und Gefühlsausdruck und realistisch aufgefafste Porträtköpfe. Es ist dasselbe Geschlecht, wie an der Front der Certosa, nur gleichsam in einer minder vornehmen Linie. Der decorative Charakter tritt stärker hervor. Manche der ganzen Schule eigene Züge sind hier gröber, aber auch bezeichnender, so der noch schroffer als sonst durchgeführte Gegensatz zwischen der leichten Gewandung des Oberkörpers und den scharf und vielfach unmotivirt gebrochenen Falten des Mantels. Der letztere umhüllt die Beine oft vollständig und läfst dann die Haltung, in welcher sich manche gothische Anklänge finden, noch unsicherer als gewöhnlich erscheinen. Im Ausdruck macht sich ein lehrhafter Zug etwas eintönig geltend: der zur Predigt erhobenen Hände sind hier denn doch zu viele!

Die fünf dem Auge nächsten Statuen in der Nischenreihe über dem mittleren Portalbogen geben der Stilkritik einen festen Mafsstab. Tomaso Rodari vollendete sie 1485, und bei ihrem ausgesprochen lombardischen Gepräge entsteht die Frage, ob der Künstler zu diesem Stil in Como ganz selbständig gelangt ist. Mit grofser Wahrscheinlichkeit ist sie zu verneinen. Obgleich zwischen diesen Renaissancearbeiten und den besseren Frontsculpturen der Uebergangszeit Berührungspunkte nicht zu verkennen sind, fehlt doch gerade für das äufserlich bezeichnendste Merkmal dieses Stiles, für die Faltenbehandlung, in Como selbst die rechte Vorstufe. An der Front der Certosa und in Mailand mufs man sie suchen, und das ist in Anbetracht des regen Verkehres, der zwischen den lombardischen Steinmetzen damals herrschte, schon von vornherein berechtigt.

Den gleichen Stil zeigen an der Domfront auch die Lünettenreliefs der Portale, die jedoch vielleicht später gearbeitet sind, den gleichen tragen aber auch die beiden berühmtesten Figuren der ganzen Façade zur Schau: die beiden Plinius-Statuen neben der Hauptpforte.

## Plinius-Statuen.

Von den Gedanken, die das „Volk und den Senat“ von Como bei der Stiftung dieser Ehrenstatuen ihrer berühmten „Vorfahren“ aus dem Alterthum leiteten, geben die Weiheinschriften Giovios lebhafte Kunde.[2]) Nicht minder bezeichnend für den Zeitgeist ist jedoch

1) Vergl. Bd. I, S. 128 ff.

2) Vergl. Monti, S. 225 f. Aueh später hielt man an der hier ausgesproehenen Gesinnung fest. Als der päpstliehe Visitator Bonomio, Bisehof von Vercelli, 1578 verlangte, dafs die Plinius-Statuen als „heidnischer, für eine christliche Kirehe unziemlieher Schmuck“ entfernt würden, leistete man diesem

auch die für diese Statuen gewählte Auffassung selbst. Aufgaben dieser Art sind von der italienischen Kunst seit dem Trecento in der verschiedensten Weise gelöst worden. Wer könnte ahnen, dafs Peruginos Figuren im Cambio zu Perugia Socrates und Trajan, Leonidas und Pericles, Cincinnatus und Scipio verkörpern sollen? Und wie oft mufste in der Frührenaissance ein phantastisches Costüm, etwa ein halborientalischer Talar und eine spitze Mütze, die Unkenntnifs antiker Trachten und Menschentypen verdecken! In Mittelitalien sind die Menschen der Antike mit einiger historischen Treue[1]) wohl zuerst von Signorelli dargestellt worden, zeitlich ging hierin jedoch Oberitalien jedenfalls voran. Die römischen Imperatorenköpfe, die man im Norden so viel häufiger als in Mittelitalien nachbildete und aller Orten als willkommenes Decorationsmittel verwerthete, schufen in der Phantasie der Künstler einen schärferen Typus altrömischer Köpfe, der bald Allgemeingut wurde. Dies mufste bereits bei den „Helden" des Colleoni-Denkmals hervorgehoben werden, und schon dort war auch der Künstler zu nennen, der zum Verständnifs fast aller dieser Schöpfungen der lombardischen und venezianischen Kunst den Schlüssel bietet: Andrea Mantegna. An ihn zu erinnern veranlafst bei den Statuen der beiden Plinius aber noch ein besonderer Grund. Schon fast drei Jahrhunderte zuvor hatte Mantua seinem berühmtesten classischen Bürger Virgil ein Ehrendenkmal errichtet, aber das damals entstandene kindlich-rohe Bildwerk und seine mittelalterlichen Nachfolger genügten der Renaissance nicht mehr. 1497 beauftragte die Markgräfin Isabella Mantegna mit dem Entwurf zu einem neuen Standbild Virgils. Seine Skizze, die man in einer Federzeichnung des Louvre erkannte,[2]) muthet fast modern an. Nicht das Standbild eines Zeitgenossen stellte Mantegna auf das Piedestal, wie es wohl ein Florentiner dieser Epoche gethan hätte, sondern einen Römer, antik in der Tracht, im Gesichtstypus, fast möchte man sagen auch in der Haltung. — Das mochte auch bei den Comasker Plinius-Statuen beabsichtigt sein, obgleich man ihnen den Professorentalar des Quattrocento gab.[3]) Die bartlosen, fein geschnittenen Köpfe folgen wohl weniger den bei einigen Comasker Geschlechtern bewahrten vermeintlichen Bildnissen der beiden Plinius,[4]) als dem römischen Lieblingstypus Mantegnas. An Monumentalität aber können sich diese beiden Statuen mit der Auffassung des grofsen Paduaners auch nicht annähernd messen. Den rechten Rhythmus des Sitzens hat der Meister nicht gefunden, selbst nicht in dem Grade,

Abb. 102. Como. Dom.
Statue des älteren Plinius an der Front.

Ansinnen energischen und, wie es scheint, selbst von Rom aus nicht völlig gemifsbilligten Widerstand, der denn auch Erfolg hatte. Vergl. Ciceri, a. a. O. S. 114 f. und Ceresola, a. a. O. S. 66 Anm.

1) Vergl. Volkmann, Iconografia Dantesca. Leipzig 1897. S. 72.

2) Vergl. Portioli, XIX centenario Mantova a Vergilio. Mantova 1882 u. Armand Baschet in der Gazette des beaux arts 1886. I. S. 486—90. Abbild. bei Müntz, La Renaiss. en Italie et en France. Paris 1885. S. 345.

3) Man vergleiche besonders die gleichzeitigen Docentenreliefs in Bologna. Der Besatz des Schulterkragens war wohl aufgemalt.

4) Die berühmte Porträtsammlung des Paolo Giovio (1483—1552) bei Como wurde erst 1521 angelegt, und die beiden Plinius waren darin wohl eher als Copien der Domstatuen vertreten. Vergl. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. „Die Sammler" S. 466 f.

wie etwa die Gazini in ihren ähnlichen Porträtstatuen im Palazzo S. Giorgio zu Genua.[1]) Bei den beiden Plinius-Figuren stört äufserlich die Steifheit der Haltung, die durch übergrofse Schlankheit der Extremitäten noch gesteigerte Härte der Umrifslinien und die unruhige, kleinliche Behandlung der Falten, psychologisch eine gewisse fast sentimentale Empfindsamkeit, die sich besonders in dem nach oben gerichteten Blick kundgiebt.[2]) Beides beeinträchtigt vor allem die Fernwirkung. Die Statue des jüngeren Plinius mit ihren viel zu schräg abfallenden Schultern, dem langen dünnen Hals und dem spitzen Knie hat geradezu etwas Carrikirtes. Hier bleibt auch der Gesichtsausdruck fast stupid. Aus den Zügen des älteren Plinius (Abb. 102) dagegen spricht regstes Leben, nur gleicht auch er freilich eher einem schwärmerischen Dichter als einem ruhig beobachtenden Gelehrten. Wie ganz anders hatte die toscanische Kunst eines Donatello solche Phantasiebildnisse aufgefafst! Der persönlichen Lebenskraft seiner Gestalten, aus denen der Renaissancecultus der That so unwiderstehlich spricht, tritt hier ein rein beschauliches Gemüthsleben gegenüber.

Kunstgeschichtlich gehören diese Statuen in die unmittelbare Gefolgschaft der Heiligen der Certosafront, aber sie sind ihnen an Werth[3]) bei weitem nicht gleich und stehen in diesem Sinne zwischen ihnen und den carrikirten Statuen der sitzenden Helden am Colleoni-Sarkophag in Bergamo etwa mitteninne. Ihre Datirung ist neuerdings durch Monti[4]) in Frage gestellt worden. Die Widmungsinschrift am Tabernakel des jüngeren Plinius schliefst: „Ordo Comensis . . monumentum posuit 1498 kal. maii", aber ihr Verfasser Benedetto Giovio berichtet, dafs sich hier zuvor eine andere Inschrift des Mailänders Thoma Plato befand. Auch die Statuen selbst sind füglich schon früher hier aufgestellt worden: wie lange zuvor, bleibt jedoch zweifelhaft. Monti behauptet: 1480, aber Gioseffo Rezzonico, auf dessen 1763 erschienene „Disquisitiones Plinianae" er sich dabei beruft, ist eine späte Quelle und giebt nur eine ungefähre Datirung (circiter 1480), und Benedetto Giovios unbestimmte Aeufserung (1533), die Statuen seien in seiner Jugend gesetzt worden („me adhuc adolescente"), läfst eher auf ein späteres Jahr schliefsen, denn 1480 war Giovio erst ein Knabe[5]) von neun Jahren. Auch diese zuerst von Monti betonten Notizen lassen durch-

1) Vergl. Justi i. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1892. S. 13 ff.

2) Vergl. die rhetorische, aber nicht unzutreffende Charakteristik dieser Figuren in Sigismondo Boldonis Beschreibung Comos (1616), bei Ceresola, a. a. O. S. 64 f.

3) In rein formaler Hinsicht ist die Arbeitsweise ziemlich ungleich. Selbst an den Köpfen fällt dies auf. Die Backen sind breitflächig und derb, die Augen- und Mundpartien dagegen äufserst fein behandelt.

4) a. a. O. S. 64 u. Periodico della Società Storica per la Provincia e antica Diocesi di Como. Vol. VIII. Como 1891. S. 194 und vol. XI. S. 64: Benedetto Giovio schreibt an Nicolo Castiglione: „Qua ratione moti Novocomenses duos Plinios cives suos in sacratissima Templi maximi fronte positis statuis affabre elaboratis honestandos censuerint, nescire te scribis cum locus ille deiparae Virgini dicatus a religionis nostrae nimio multum diversis, et impijs minus quadret. Statuae illae me adhuc adolescente ibi positae sunt cum quadam inscriptione a Thoma Plato Mediolanense versibus compacta, cuius initium:

„Sanguis utcrque Comi, celebras quos numinis instar" etc.

Hanc ipse post aliquot annos tamquam non solum frigidam, sed etiam ineptam amovendam curavi." Später betont er in diesem Brief von 1533 nochmals: „Subscriptionem ipsam, quae nunc extat, ipse postea apponi feci." Auf diesen Brief weist schon Gioseffo Rezzonico in seinen „Disquisitiones Plinianae" (Parma 1763. I. S. 19 f.) hin. Es heifst dort: „Hinc utriusque Plinii imagines penicillo adumbratae priscis temporibus visebantur. Hinc avunculum et sororis filium Decuriones clogio et marmorea statua anno circiter 1480 condecorarunt, quae in hanc usque diem in fronte maximae aedis positae publicam forum exornant." Auch Rezzonico betont, auf den obigen Brief Jovios gestützt, dafs die Statuen vor 1498 aufgestellt waren: „Utraeque (scilic. inscriptiones) enim Benedictum Jovium auctorem agnoscunt, qui illas statuis jam aliquot antc annis existentibus ponendas curavit. Zu den Versen Jovios bemerkt dann Rezzonico sehr richtig, es wäre besser gewesen, wenn Jovio das in der früheren Inschrift angegebene Datum der Stiftung auch in seine Verse aufgenommen hätte: nun seien sie für immer verloren. („ubi tempora, quibus Decreto Decurionum statuae positae fuerant, utroque in elogio reliquisset. Id enim sublatis quoque Plati carminibus assequi non vctabatur.") Seine Schlufsfolgerung fafst er in den Satz zusammen: „antiquiorem nempe statuarum, quam elogiorum esse positionem". Das ist auch der einzig richtige Schlufs. Die Statuen sind vor 1498 entstanden. Das Jahr 1480, das Rezzonico nur als ungefähren Anhalt angiebt, und das Monti dann als bestimmte Datirung anführt, ist sicherlich zu früh gegriffen.

5) Benedetto Giovio ist 1471 geboren.

aus zu, Auftrag und Ausführung der Statuen in die neunziger Jahre zu verlegen. Dann aber hindert auch Nichts, sie den Rodari selbst zuzuschreiben, denn deren Namen „Thomas“ und „Jacobus de Rodariis“ stehen an dem Tabernakel des älteren Plinius. In der That fügen sich beide Bildnisse dem Stil der Rodari völlig, während sie für Amuzio da Lurago, den Meister des Uebergangsstiles, den Monti vorschlägt, zu reif sind. Will man hier überhaupt nach anderen Künstlern suchen, so können es nur solche von der Art des Giovanni Battaggio da Lodi sein, dessen Figuren in Piacenza und Cremona in der That durchaus dem gleichen Geschlecht entstammen. Man vergleiche hier vor allem dessen Kriegerstatuen über dem Tribunali-Portal in Piacenza! Auch in Mailand blieb ein Werk erhalten, das schon seiner inhaltlichen Bedeutung nach am besten in diesem Zusammenhang zu nennen ist, ebenfalls das Idealbildnifs eines Geistesheroen des Alterthums: die etwa lebensgrofse Statue des Plato im Hof der Ambrosiana.[1]) Diese leider sehr zerstörte Figur scheint zunächst nur alle Mängel der Plinius-Figuren zu theilen: eine höchst ungünstige Gesamtwirkung, hervorgerufen durch die gleichen formalen Seltsamkeiten, die zu grofse Bildung des Kopfes, die zu stark gesenkten Schultern, die spitzigen Glieder, die unsichere Haltung und den kleinlich unruhigen Faltenwurf. Bei näherer Prüfung findet man aber besonders in dem einst sehr sorgsam detaillirten bärtigen Haupt und in der guten Modellirung der Hände auch die Vorzüge der Plinius-Statuen wieder. An dieser Plato-Statue meldet die lange Inschrift: „Johannes Antonius Platus,[2]) Simonis filius, in Platonem suum a quo originem et ingenium refert, imaginem hanc propriis manibus sculpsit anno 1478.“ Das ist die gleiche Gesinnung, welche die Weihe der beiden Plinius-Figuren in Como veranlafste, und es soll doch nicht unerwähnt bleiben, dafs auch dieser Plato das Amtscostüm des italienischen Universitätsprofessors trägt. — Giovanni Antonio Piatti ist nach Diego Santambrogio der Meister des Borromeo-Monuments in Isola Bella. Schon früher ist hier hervorgehoben worden,[3]) dafs die köstlichen Kriegerstatuen, welche dort den Sarkophag tragen, noch mit den aus der Uebergangszeit stammenden „Giganten“ des Mailänder Domes verwandt sind. Die Plato-Statue macht es stilkritisch fast unmöglich, dafs die gleiche Hand diese Krieger geschaffen habe. Dagegen können die Reliefs der Plinius-Tabernakel unsere schon früher ausgesprochene Hypothese erhärten, wonach Giovanni Antonio Piatti an den meist mit Omodeos Namen verbundenen Sarkophagreliefs des Borromeo-Denkmals betheiligt ist. Jedenfalls gehört die Plato-Statue Piattis in Mailand zu den Werken, die bei der kunstgeschichtlichen Würdigung der beiden Plinius-Figuren von Como Beachtung verdienen.

## Langhauswände.

Wie der Gedanke, diese Statuen hier anzubringen, so gehört auch seine künstlerische Gestaltung völlig der Renaissance an. Ihr Bildhauer — wer er auch sei — hat die gothische Ueberlieferung verlassen. Das Gleiche gilt von Tomaso Rodari auf Grund seiner oben geschilderten Frontstatuen. An dieser Façade, die in ihrem baulichen Organismus und in ihrer Decoration noch vollständig der Gothik und dem Uebergangsstil angehört, geht der Bildschmuck bereits ganz zur Renaissance über, und zwar schon im Beginn der achtziger Jahre, als noch Luchino da Milano die Bauleitung hatte.[4]) Dessen Name verschwindet 1486, in dem gleichen Jahr, in dem die Frontdecoration mit ihrem gothisirenden Mischstil ihren Abschlufs findet, und sein Nachfolger wird 1487 der uns bisher als Vertreter einer Renaissanceplastik bekannt gewordene

---

1) Am Ende seiner linken Arcadenreihe. Vergl. Diego Santambrogio, Un monumento a Platone in Milano. Ztschr. „Milano“ 1892 (nur eine Nummer erschienen). Die Statue ist aus minderwerthigem Material und hat arg gelitten.

2) Die ursprüngliche Inschrift der Plinius-Statuen war, wie Benedetto Giovio in dem oben angeführten Brief sagt, von Thoma Plato Mediolanense, einem Humanisten aus der Umgebung des Ludovico il Moro, verfafst. Ist dies ein Verwandter des Bildhauers?

3) Vergl. S. 164 und Bd. I, S. 76, Anm. 1.

4) In dessen Uebergangsstil ist auch das Portal der Kirche zu Torno von 1480 gehalten. (Im Fries drei dürftige Halbfiguren: Christus zwischen Maria und Gabriel.)

Meister Tomaso Rodari. Nichts liegt näher, als die Annahme, der neue „ingenierius" habe die neue Stilweise der Renaissance nun auch bei den architektonischen und decorativen Aufgaben des Baues zur Geltung gebracht. Hierfür konnten, da ja die Front bereits fertig war, am Aeufseren nur noch Langhaus und Chor in Frage kommen, der letztere aber hat seine heutige Form erst nach 1513 erhalten.[1]) Das nächste Arbeitsfeld Meister Rodaris beschränkt sich demgemäfs auf die decorative Neugestaltung der Langhauswände. In der That gehören dieselben jetzt ganz der Renaissance an, während sie ursprünglich, als man an den Ausbau der altromanischen Kirche ging, zweifellos in einem ähnlichen Stil gedacht waren, wie die Front. Für die Datirung dieser Langhausdecoration sind wenigstens einige Anhaltspunkte vorhanden: 1491 wurde die Umrahmung der südlichen Pforte begonnen, 1507 die der nördlichen, und die des ihr westlich benachbarten Fensters kann erst nach 1514 ausgeführt worden sein. Am Nordportal stehen die Namen „Thomas" und „Jacobus"; im Inneren der Kirche sind drei Altäre von 1492, 1493 und 1498 von Tomaso Rodari erhalten, die es nebst den Plinius-Tabernakeln von 1498 stilkritisch zweifellos machen, dafs auch das Südportal und die meisten Fensterumrahmungen, endlich auch die Krönungstabernakel über den Strebepfeilern von ihm und seinem Bruder detaillirt und theilweise ausgeführt worden sind. So scheint also alles dafür zu sprechen, dafs Tomaso Rodari thatsächlich „der Meister" dieser herrlichen Langhausdecoration des Domes ist.

Allein eine besonnene Stilkritik mufs trotzdem hiergegen Einspruch erheben.

Bis 1487 ist Tomaso nur als „fabricator figurarum" bekannt, auch seine sämtlichen oben genannten späteren Arbeiten sind Werke einer decorativen, ornamentalen und figürlichen Plastik, und die mehr architektonische Seite ihrer Aufgaben ist meist weitaus am schlechtesten gelöst. Sie zeigt — wie die Schilderung dieser Arbeiten noch näher zu erweisen hat — den echt lombardischen Geschmack an malerischer Fülle, der hier schon zu Ueberladung und Schwerfälligkeit führt, und ist oft nur eine Wiederholung der Stilweise der Certosa. Eine Ausnahme macht lediglich die äufsere Umrahmung des Südportales von 1491 nebst seinen drei östlich benachbarten Fenstern: also gerade der älteste dieser unter Rodaris Bauleitung entstandenen Schmucktheile. Aber nicht nur auf die letzteren selbst, auf diese Portal- und Fensterumrahmungen, beschränkt sich die „Renaissancedecoration" der Langhauswände. Jene Umrahmungen sind vielmehr nur die reichsten, selbständig durchgebildeten, plastischen Zierstücke in einer rein architektonischen Wandbekleidung, und diese steht ihrem ganzen Kunstcharakter nach zu jenen Schmucktheilen im stärksten Gegensatz. Die Sprache dieser baulichen Decoration ist von einer classischen Schlichtheit und Vornehmheit. (Taf. XII.) Nur durch feine Horizontalbänder wird die hell schimmernde, ruhige Marmorfläche felderartig gegliedert, aber diese Theilungslinien sind meisterhaft gewählt. Die Pfeilerfronten werden durch zarte Rahmen in vier Felder, die Zwischenwände durch das Sockelgesims der Fenster in zwei Felder zerlegt. Vor allem aber ist das Krönungsgebälk in jeder Hinsicht classisch. Auf einen vortrefflich gezeichneten Architrav folgt ein glatter, über den Fenstern nur durch umrahmte Rundscheiben, an den Pfeilern nur durch Urnenträger belebter Fries, darauf ein musterhaftes Kranzgesims. Diese ganze Schmuckweise zeigt eine so weise künstlerische Oekonomie, dafs man sie dem Schöpfer der gerade durch ihre Ueberladung auffallenden Portal- und Fensterumrahmungen und der Plinius-Tabernakel schlechterdings nicht zuschreiben kann. Sie steht aber nicht nur zu der beglaubigten Art der Rodari, sondern überhaupt zu dem besonderen, lombardischen Geschmack in scharfem Widerspruch: sie zählt — um es kurz zu sagen — zu den schönsten Schöpfungen des „Stile Bramantesco".

Diese Stilweise auch hier mafsgebend zu sehen, kann nicht im geringsten überraschen. In den achtziger Jahren hatte der von Bramantes Mailänder Thätigkeit ausgehende Strom seine befruchtende Wirksamkeit in der Lombardei bereits aller Orten, wo Um- und Neubauten entstanden, begonnen. Und es wäre doch kaum glaublich, dafs der neue Bauleiter den kurzen Weg von Como nach der Hauptstadt gescheut hätte, wo damals der Ausbau und die Sacristei von S. Satiro sicherlich von sich reden machten! — Die Frage

1) Vergl. Monti, S. 81 ff.

COMO. DOM. NÖRDLICHES LANGHAUS UND QUERSCHIFF.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

spitzt sich aber darauf zu, ob Tomaso Rodari überhaupt imstande war, eine solche Anregung allein in so vollendeter Weise und so völlig im Geiste ihres Urhebers zu verwerthen, d. h. also: ob auch hier nur ein mittelbarer Einflufs des Stile Bramantesco durch dessen lombardische Werke vorliegt, oder aber ein persönlicher Eingriff des Urbinaten selbst.

Wer sich allein auf Documente stützt, hat das Recht, das letztere zu verneinen, denn die von Monti nochmals durchmusterten Bauacten nennen Bramante nicht. Die vergleichende Stilkritik aber wird trotzdem der von Geymüller aufgestellten Vermuthung zustimmen müssen, dafs hier Bramante selbst die Hand im Spiele gehabt habe. Es spricht in der That, wie sich zeigen wird, hier Vieles dafür, dafs der Urbinate, wie damals so oft, auch für die renaissancemäfsige Umgestaltung des Domes von Como seinen Rath wahrscheinlich in Form einer Skizze gegeben hat. Das dürfte dann vor 1487 geschehen sein, und auf diese Skizze ging wohl auch das am 18. November dieses Jahres in den Acten genannte „modellum factum pro cappella magna" zurück.[1]) Dessen Detaillirung freilich fiel zweifellos dem neuen Bauleiter selbst zu, und ebenso bleibt unbestritten, dafs Tomaso Rodari die gesamte Ausführung der Langhausdecorationen von 1487 bis ca. 1519 im Einzelnen bestimmt und geleitet hat. Für diesen Theil des Domes von Como, und ferner für den Chor, würde sich also eine ähnliche Entstehungsweise ergeben, wie etwa für die Kathedrale von Pavia.

Abb. 103. Como. Dom. S. Lucia-Altar.

Dies darf hier zunächst lediglich als eine These ausgesprochen werden, deren Beweis im folgenden auf doppeltem Wege zu erbringen ist: auf einem negativen, der die beglaubigten Einzelwerke Rodaris aus der Zeit zwischen 1487 und 1519 stilkritisch prüft, und auf einem positiven, der die rein Bramantesken Elemente dieser Bautheile nachweist.

### Anfänge des Tomaso Rodari. Altäre. Lünetten der Hauptportale.

Zunächst also gilt es, das „Werk" Tomaso Rodaris, seines Bruders Jacobo und seiner bottega am und im Dome selbst zu mustern. Dabei wird sich ein vollständig einheitliches Stilbild entrollen: ein echt oberitalienisch-lombardisches, das zu der Kunstweise der Certosa, der Bauten von Brescia und der Kirche S. Lorenzo in Lugano die mannigfachsten Beziehungen besitzt, ein Stilbild aber, das im wesentlichen auf das Arbeitsfeld rein decorativer, ornamentaler und figürlicher Plastik beschränkt bleibt.

Diesem Gebiet allein gehören schon die hier der zeitlichen Folge nach zuerst zu nennenden, von den Portalen noch durch viele Jahre getrennten Sculpturwerke Tomaso Rodaris im Inneren des Domes an: die Altäre der S. Lucia,[2]) gestiftet von Bartolomeo

1) Monti, a. a. O. S. 89.

2) Der zweite Altar im rechten Seitenschiff. Vergl. Monti, a. a. O. S. 88.

und Gian Giacomo Paravicini, und bezeichnet: „Per Tomam · de · Rodariis · de · Marozia · 1492", des Täufers,[1]) geweiht von Francesco Bossi, signirt: „1498 · Thomas · Rodarivs · fabrefecit", und der S. Apollonia[2]) (ehemals des S. Stefano), der zwar nur den Stifternamen Lodovico Muralto und die Jahreszahl 1493 trägt, aber zweifellos ebenfalls aus der Werkstatt des Tomaso Rodari stammt.

Von diesen drei Werken hat bereits Rudolf Rahn ausführliche Beschreibungen gegeben. Der S. Lucia-Altar (Abb. 103) ist zweistöckig, mit je drei Kastenreliefs: unten Geifselung, Verspottung und Kreuztragung; oben die Vorbereitung zur Kreuzigung, die Anbetung des Crucifixus und die „Pietà"; in der Lünette über dem Mittelrelief endlich der irdische Theil der Auferstehungsscene, während Christus selbst über ihr als krönende Freifigur steht. Am Fufs der Mittellünette und jeder muschelartigen Seitenlünette harren, ebenfalls als Freifiguren, anbetende Engel. Der ganze Altaraufsatz ruht auf einer niedrigen Predella, welche die Madonna und vier Heilige in reliefirten Halbfiguren zwischen den Porträtmedaillons der beiden Stifter zeigt. — Schon auf den ersten Blick fällt hier am Aufsatz der gleiche Mangel an streng architektonischer Schulung auf, wie an dem Organismus der Domfaçade. Ein malerischer Zug herrscht vor. Das ornamentale Beiwerk dagegen ist vor allem an den Pilasterfüllungen in reiner Renaissance, von sehr feiner Zeichnung und bietet den Bildtafeln einen discreten Rahmen. Die Reliefs selbst mit ihrer kastenartigen Vertiefung bei abgeschrägten Rändern, mit ihren flachen, unterschnittenen Formen, den stattlichen Architekturen und landschaftlichen Ausblicken, den eckigen Bewegungen der Figuren und dem blasigen Faltenwurf tragen alle der lombardischen Schule gemeinsamen Eigenthümlichkeiten zur Schau. Auch die Composition weist auf die hergebrachten Vorlagen — so zeigt die Anbetung des Kreuzes, die Geifselung und die Auferstehung ähnliche Motive, wie die gleichen Scenen der Front der Certosa und am S. Lanfranco-Monument — und auch die Haupttypen sind wohlbekannt. Allein trotz dieses allgemeinen Schulzusammenhanges haben die Sculpturen doch einen ausgeprägten Sondercharakter, und dieser ordnet sie den Schöpfungen eines Omodeo und der Mantegazza an Werth zweifellos unter. Die Figuren lösen sich selbst nicht in dem Grade, wie bei den Reliefs der genannten Meister, vom Hintergrund plastisch los, und den Darstellungen fehlt trotz des reichen Beiwerkes jene Fülle, durch welche sie als Theil eines gröfseren Ganzen erscheinen. Vor allem aber sind die Einzelfiguren an sich bald zu matt, bald zu gespreizt bewegt. Wie steif, gleichsam marschmäfsig schreitet der vordere, Christus nach sich ziehende Soldat auf der „Kreuztragung" fürbafs! Wie manierirt ist die Stellung der Peiniger Christi auf dem Verspottungsrelief! Auch die Durchbildung der Einzelformen bleibt nur oberflächlich. Vieles ist verzeichnet und offenbart einen Mangel an anatomischem Verständnifs. Weitaus am besten ist der Bildschmuck der Predella: die Reihe der völlig ruhig aufgefafsten Halbfiguren, und besonders das Medaillonpaar mit den Stifterbildnissen.

In jeder Hinsicht eng mit diesem Werk verwandt ist der S. Apollonia-Altar von 1493, der aber gleichzeitig auch mit Rodaris Statuen der Domfront mannigfache Berührungspunkte aufweist. Die von rundbogigen Nischen umschlossenen drei Hauptfiguren vor allem, die Madonna mit dem Kinde zwischen S. Stefano und S. Ludovico, entsprechen den Statuen über dem Hauptportal. Wie am S. Lucia-Altar ist auch hier am Krönungstheil die Scene, diesmal die Himmelfahrt Mariae, in zwei Theile, in eine Reliefdarstellung und in Freifiguren, zerlegt: die Madonna bildet, gleich den vier betenden und musicirenden Engeln, den freien Abschlufs des ganzen Aufbaues, während dessen oberes Mittelstück die stark verkürzte Relieffigur des S. Thomas enthält, der mit dem Gürtel der Madonna in den Händen zu ihr emporblickt. — Das von den Bossi gestiftete „conspicuum pegma" des dritten, dem Täufer geweihten Altars ist fünf Jahre später entstanden. Es ist ein von einer Aedicula umschlossenes grofses Reliefbild der „Beweinung Christi", also der gleichen Scene, die sich in winzigem Mafsstab auch an dem S. Lucia-Altar findet. Die

1) Monti, a. a. O. S. 88 ff. Vergl. Rep. f. Kwsch. III. 1880. S. 391 ff.
2) Monti, a. a. O. S. 88.

Gruppirung ist jedoch den veränderten Bedingungen gemäfs umgestaltet, denn es handelt sich hier um Figuren in dreiviertel Lebensgröfse, von denen einige im Vordergrund als Freistatuen gearbeitet sind, während die übrigen in verschiedenen Stadien des Hochreliefs zu der hinten flach erhobenen Scenerie, dem Calvarienberg, überleiten. Allein diese reichste, besonders für die tomba di Cristo gebräuchliche Form des Sculpturbildes ist hier doch nur äufserlich bewältigt, und für diese ergreifendste Scene der Heilstragödie, welcher die gröfsten Dramatiker, Lyriker und Realisten unter den Renaissancekünstlern die verschiedenartigste Wirkung abgewonnen haben, fand Rodari nur hergebrachte Töne. Schon Rahn tadelt an der Gesamtcomposition den Mangel an Einheit: „jede Figur weint und klagt für sich." Und doch hat der Meister sich sichtlich bemüht, gerade diesem Mifsstand abzuhelfen. Läfst er doch alle Umstehenden sich in auffälligster Weise nach jener Gestalt hinbeugen, auf welche ihr Gefühlsausdruck bezogen werden soll, und giebt ihnen durch diese meist gewaltsame Bewegung, besonders durch die viel zu scharfe Neigung der Köpfe, unnatürliche Stellungen und unschöne Umrisse! Dieses Streben nach drastischem Ausdruck führt in den übrigens meist unverhältnifsmäfsig grofsen Köpfen selbst bis zur Verzerrung der Züge. Dem guten Willen entspricht also das Können nicht, und wenn man diese „Depositio" etwa mit dem herrlichen Relief der Mantegazza im Capitolo dei fratelli der Certosa oder vollends mit der Thongruppe in S. Satiro zu Mailand vergleicht, erscheint Rodari hier nur als ein Durchschnittsmeister. Den nächsten Mafsstab aber mufs die im ersten Band geschilderte Plastik der Comasker Localschule bieten — wie sie auch im Inneren des Domes noch durch den schwerfälligen Altar, den 1482 Giacomo da Vitudone stiftete, vertreten ist — und an ihr gemessen ist Tomaso Rodari doch selbst schon auf Grund dieser Arbeiten als ein in Como bahnbrechender Sendbote der lombardischen Renaissance zu betrachten.

Die Kunst Mantegnas, auf welche man zur Erläuterung dieser Comasker Bildwerke hingewiesen hat, wirkte hier doch nur mittelbar ein und kaum stärker, als in der lombardischen Renaissanceplastik überhaupt. Deren Schulüberlieferung ist es, mit welcher Rodari schaltet, und wiederum wird man dazu geführt, nach einem persönlichen Verhältnifs zwischen ihm und den Mailänder Grofsmeistern zu forschen.

Dazu können ferner auch die drei Lünettenreliefs der Frontportale: die Anbetung der Könige (Mittelportal), die der Hirten (links) und die Darbringung Christi im Tempel (rechts; über den Seitenthüren) Veranlassung geben. Die Wandungen dieser Portale gehören vollständig dem Uebergangsstil an — der Architravbalken der Hauptthür ist 1457 eingefügt worden[1]) — und zeigen noch die Weise Meister Florios und Luchinos. Die Lünettenreliefs dagegen sind reine Renaissanceschöpfungen. Sie können erst unter Tomaso Rodari entstanden sein und tragen alle Merkmale seines Stils. Freilich hat er hier nur die Zeichnung geliefert und die Ausführung überwacht, denn die letztere bleibt lediglich eine auf decorative Fernwirkung berechnete Werkstattarbeit. Allein schon der Entwurf an sich bezeugt, dafs Tomaso Rodari mit dem reichen Motivenschatz der lombardischen Schule damals bereits wohlvertraut war. Die prächtigen, in Reliefperspective gehaltenen, nach räumlichem Bedarf ruinenhaft abgebrochenen Renaissancehallen im Hintergrund dieser Scenen und ihre landschaftlichen Fernen, das zierende Beiwerk[2]) und einzelne Füllfiguren, wie die ihren Knaben an der Hand führende jugendliche Mutter auf dem Anbetungsrelief — dies Alles ist jenem Schatz entnommen, der sich im Anschlufs an Donatello und Mantegna in der Lombardei aufgespeichert hatte, und auch die Typen der Hauptfiguren weisen auf diesen Zusammenhang hin. Aber Meister Tomaso schaltet mit diesem Besitz durchaus frei als äufserst geschickter Regisseur. Wie reich und wirkungsvoll ist sein Bild der „Anbetung der Könige", mit den prächtig wirkenden Rossen, die an die Broncepferde von S. Marco erinnern! Dabei arbeitet er im Vordergrund meist

1) Vergl. Bd. I, S. 123. Abb. S. 126 f.

2) Die drei aus gemeinsamem Notenblatt singenden Putten am Thron der Madonna, und die Antäus-Gruppe sowie zwei feine Actfiguren eines Mannes und einer Frau in Rückenansicht am Altar in der „Darbringung des Christkindes".

nur mit einzelnen Rundfiguren, und diese bühnenartige Behandlung erreicht hier ihre äufserste Grenze: in der „Anbetung der Könige" ist — den Schwebefiguren an den Reliefs der Certosafront und des Borromeo-Denkmals entsprechend — oben eine selbständige Gruppe dreier musicirender Engel befestigt, und über den Seitenreliefs hängen ähnliche Gruppen sogar frei schon vor dem Lünettenrand selbst. — Die stilkritische Datirung für diese Reliefs ergiebt mit voller Sicherheit der Altar von 1498. Am Ende der neunziger Jahre müssen auch diese Portallünetten entstanden sein. An der Ausführung ist Tomaso aber, wie gesagt, nur in geringem Mafse betheiligt, denn so grobe Arbeit, wie beispielsweise an den Thieren neben der Krippe, und so starke Verzeichnungen kann man ihm selbst unmöglich zur Last legen.[1]) Die Zahl der in den Acten überlieferten Namen von Steinmetzen und Bildhauern, die in Como neben Tomaso Rodari thätig waren, ist grofs genug.

Wichtiger als die Frage nach seinen Gehülfen, bleibt jedoch die nach seiner eigenen Schulung und seinem Verhältnifs zu den Grofsmeistern der lombardischen Renaissance, und auf Grund der bisher erörterten Werke läfst sich darüber nun wenigstens eine Hypothese aufstellen. Ist es doch durchaus wahrscheinlich, dafs ein junger Bildhauer damals etliche Jahre auch aufserhalb seiner Heimath, an den Centralstätten seiner Kunst, Beschäftigung suchte, vor allem also an der Certosa und in Mailand selbst. Die an dem unerschöpflichen Bildschmuck der Certosafront unter den Mantegazza und Omodeo thätigen Gehülfenhände ohne documentarische Hülfe festzustellen, bleibt vorerst wohl unmöglich. Dagegen zeigt das damals in Mailand entstandene Denkmal des Camillo Borromeo, welches sich jetzt auf Isola Bella befindet, die nächste Verwandtschaft mit dem Stil der Rodari, besonders mit dessen Altar von 1492. Die stilistische Analogie erstreckt sich ebenso auf das Figürliche, wie auf das Ornamentale. Die Sarkophagreliefs und die Pilasterfüllungen, die Medaillons und selbst die später hinzugefügten Freifiguren oben können kaum schärfer geschichtlich bestimmt werden, als indem man sie in unmittelbare Nähe der geschilderten Altäre des Domes von Como rückt, und wenigstens vermuthungsweise dürfte hier wohl auf einen persönlichen Antheil des Tomaso Rodari geschlossen werden.

Dessen Charakterbild selbst bedarf zur Vervollständigung freilich solcher Ausblicke über Como hinaus keineswegs. Immer reicher wurde dort seit dem Ende der neunziger Jahre seine Thätigkeit für die decorative Ausschmückung des Domes, die zweifellos mit der Mailänder Kathedrale und der Certosa zu wetteifern versuchte. Seinen bisher geschilderten Werken gesellen sich vier Zierstücke ersten Ranges, die nicht nur einen Fortschritt seines eigenen Könnens, sondern auch eine bestimmte, nicht unwichtige Entwickelungsphase der lombardischen Renaissancedecoration spiegeln: die beiden Tabernakel der Plinius-Statuen und die beiden Seitenschiffportale. Von diesen nimmt das südliche eine Sonderstellung ein, die es wünschenswerth macht, es hier trotz seiner theilweisen früheren Datirung erst nach den drei anderen Arbeiten zu behandeln, diese sind jedoch Schöpfungen aus einem Gufs.

### Tabernakel der Plinius-Statuen. Seitenportale. Fenster.

Auch wenn man mit Monti die auf der Inschrifttafel des älteren Plinius angebrachte Signatur: „Thomas et Jacobus fratres de Rodariis" nebst der Jahreszahl 1498 lediglich auf die Tabernakel bezieht[2]) und die beiden Hauptfiguren einem anderen, etwas älteren Meister zuschreiben wollte, verlöre der Name der Rodari hier kaum an Glanz, denn schon diese Tabernakel sind an decorativer Pracht nur Omodeos Certosafenstern vergleichbar und enthalten auch noch in ihrem Bildschmuck kleineren Mafsstabes höchst beachtens-

1) Auch hier stehen die miniaturhaft fein durchgeführten Köpfe in einem auffallenden Gegensatz zu den untersetzten, bäuerischen Gestalten selbst. Uebrigens lassen sich auch zwischen den drei Reliefs Werthuntersehiede naehweisen. Am sehwächsten ist dasjenige links.

2) Ueber die Deutung der sehwer lesbaren Inschriften auf der Spitze dieser Tabernakel vergl. Vincenzo Barelli, Seelta di lettere e scritti . . . vari fatta per la cura del di lui nipote Sac. Bernardino Barelli. Como 1896. S. 135.

werthe Arbeiten. Auch an diesen Zierstücken bleibt freilich die Lösung der architektonischen Aufgabe am schwächsten. Der Mangel an monumentalem Sinn, der an den Altären hervortrat, macht sich auch hier noch deutlich genug geltend, sowohl im Aufbau — vor allem an den recht schwerfälligen Candelabersäulen — wie in der Vertheilung des decorativen Schmuckes, der kein Mafs kennt und feineren Ansprüchen nicht genügt. Aber auch eine solche Kunstweise offenbart hier ihre Vorzüge. Die decorative Phantasie hat ihre Gaben hier aus einem so reichen Füllhorn mit so freigebiger Hand ausgestreut, dafs der im Sinne der Monumentalität zu erhebende Einwand schliefslich verstummt. Die malerische Pracht des Ganzen läfst dabei auch hier, wie bei den Fialen auf den Strebepfeilern, noch die gothische Herkunft durchleuchten. Ein spätgothisches Tabernakel ist in die Formensprache der Frührenaissance übertragen. Deren Dialect verräth wieder vor allem den Einflufs Omodeos, sowohl in dem ganzen Gefüge, wie auch in Einzelheiten: in der rein malerischen Anbringung der Cherubimköpfe an den Ecken, in der Wiederkehr der Versteck spielenden Gruppe im Puttenfries[1]) — ganz wie am Colleoni-Denkmal — und in den Tritonen mit ihren Reiterinnen.[2]) Diese Motive finden sich in Como selbst auch am Innenfries des Nordportales. Wir kennen sie bereits von der Sacristei bei S. Satiro her, und sind ihnen unter anderen am Portale des Tribunali-Palastes in Piacenza begegnet. Sonst bietet meist die Decoration der Certosafenster das Muster. Es ist allerdings vergröbert, aber es hat den Hauptreiz eines gleichsam momentanen, üppigen Festschmuckes trotzdem bewahrt. Selbst die Verzeichnung der Puttenkinder vergifst man unter dem Eindruck ihrer liebenswürdigen Geschäftigkeit. Die reichen Guirlanden unten sind durch Lazerten, Krebse, Schlangen und Schildkröten reich belebt; Masken und Waffenstücke, Wappenschilde, Sirenen, Knäufe sind als hängende und krönende Zier in geschmackvoller Anordnung frei vertheilt, und das Ornament, besonders das Rankenwerk, ist oft von feiner Zeichnung. Auch in der figürlichen Decoration überrascht unter den gröberen Gebilden zuweilen die sorgsame Arbeit. Das gilt vor allem von den sechs Sockelkaryatiden, diesen kleinen männlichen Actfiguren und Panisken, die, so leicht auf den Voluten der Consolen fufsend, die Arme graziös zu deren Gesims emporheben und sich dabei den Sockelcontouren anschmiegen. (Abb. 104.) Mit ihren ungemein feinen Köpfen gehören sie zu den besten decorativen Kleinsculpturen der Lombardei und können in ihrer echt antiken Erfindung in der That den Vergleich mit jeder ähnlichen Schöpfung der toscanischen Renaissance wohl bestehen. Ihren riesenhaften Brüdern werden wir unter den als Wasserspeier dienenden Urnenträgern der Langhausfronten wieder begegnen, die nächsten stilistischen Analogien aber finden sie unter den zahlreichen Gestalten der kleinen Reliefs, welche — je zwei an jedem Denkmal — zwischen den Consolen angebracht sind. Diese Reliefs sind wesentlich feiner durchgearbeitet als die Darstellungen in den Portallünetten und selbst als die des S. Lucia-Altares und geben für die persönliche Art der Rodari den sichersten Mafsstab, zugleich aber wiederum für deren Abhängigkeit von der Kunst Omodeos, in ähnlicher Weise, wie die Reliefs des Borromeo-Sarkophages. Je eines dieser Reliefpaare feiert seinen Helden nur allgemein, als studirenden oder docirenden Gelehrten. Sowohl der ältere wie der jüngere Plinius sitzen dort, von zahlreichen Büchern umgeben, an ihren Pulten, während sich ihnen eine Schülerschaar ehrfurchtsvoll naht. Es ist eine Scene, wie sie für die Professorengräber der Universitätsstädte, besonders in Bologna und Padua, hergebracht war. Die beiden anderen

Abb. 104. Como. Console vom Tabernakel des jungen Plinius von der Domfront.

1) Vergl. S. 42.

2) Vergl. Molinier, a. a. O. I. S. XXVIII. Die Herculesscenen am Candelabersockel des Denkmals des jüngeren Plinius stehen wohl mit den Plaketten Modernos (Molinier 203 u. 197) in Beziehung.

Reliefs aber schildern unmittelbar zwei Hauptereignisse aus dem Leben der beiden Römer: der ältere Plinius tritt zu Misenum mit mehreren Begleitern aus einer Halle heraus, um den Vesuv zu beobachten, während man im Hintergrunde flüchtende Gestalten sieht; der jüngere steht inmitten einer feierlichen Versammlung vor Kaiser Trajan, wohl im Begriff, im Senat seine berühmte Dankrede („Panegyricus") für die Verleihung des Consulates zu halten.[1]) Obgleich diese Reliefs nur klein und stark beschattet sind, geben sie an Reichthum der Schmuckformen den stattlichsten Certosareliefs nichts nach. Sowohl der architektonische Hintergrund wie überhaupt alles räumliche Beiwerk ist mit einer an Goldschmiedearbeit gemahnenden Feinheit verziert. Die Stützen sind vielgliedrige Candelabersäulen, die Mauern zeigen Nischen mit Statuetten, und die Decken sind reich cassettirt; die Friese aber, ja selbst die Säulen- und Pfeilerpostamente und die Thronstufen mit figürlichen Medaillons geschmückt. Auf dem Relief des jüngeren Plinius ist am Sockel der Candelabersäule auch hier eine Reminiscenz an den Regisol von Pavia, ein Reiterbild, angebracht. In den scharf unterschnittenen Figürchen kehrt die Eigenart der Frontstatuen und der Altarreliefs wieder, aber die verfehlte Perspective und die übrigen künstlerischen Mängel und Uebertreibungen wirken bei dem winzigen Mafsstab minder störend. Immerhin ist es stilkritisch wichtig, festzustellen, dafs auch hier bei der gleichen genremäfsig lebhaften Erzählungsweise die gespreizten Stellungen, die ohne Rücksicht auf die Formen als gleichförmige, zerknitterte Masse behandelten Falten, die „Korkzieherlocken", und in der Gruppirung die harten Gegensätze von Vorder- und Rückenansicht ähnlich, wie vor allem in Omodeos Cremoneser Reliefs, vorherrschen. Die Verwandtschaft ist in der That auffällig, und nur die Gedrungenheit des Körperbaues steht zu den dortigen überschlanken Formen im Gegensatz.

Mit diesen Tabernakeln ist die berühmte nördliche Seitenpforte des Domes, die „Porta della Rana", stilistisch innig verbunden, obgleich sie erst weit später, 1507, entstand. Das Datum[2]) findet sich nebst den Künstlernamen „Thomas" und „Jacobus" auf Täfelchen mitten in der decorativen Verkleidung. Sicherlich ist es eine der reichsten Kirchenpforten der Renaissance, und wiederum verführt hier die Fülle des Schmuckes, die durch wechselvolle Polychromie noch unruhiger wird, leicht zu einer Ueberschätzung des künstlerischen Werthes. Denn dieser verliert vor einer strengen architektonischen Beurtheilung noch mehr, als bei den Plinius-Tabernakeln. Die Säulen bauen sich bis zur Höhe des Thürsturzes aus kelchartigen Gliedern ähnlich unverjüngt und massig auf, wie dort, gehen dann aber in kurze, glatte, in der Mitte ringartig ummantelte Schäfte über: eine Zweitheilung, welche das ganze Portal im Hinblick auf seine Höhe kleinlich erscheinen läfst. Auch die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander sind wenig glücklich. So sind die Säulenpostamente viel zu niedrig, die Gesimse zu schwerfällig, und die Bekrönung durch die von Voluten eingefafste Edicola ist mit dem Hauptkörper nur ganz äufserlich verbunden. Trotzdem stand den Meistern gerade die decorative und ornamentale Seite der Aufgabe offenbar am höchsten, und das Figürliche ist dieser nur untergeordnet. Die vier Heiligen in den Nischen der Aufsenwandungen — SS. Petrus, Paulus, Protus und Hyacinthus — sind weitaus zu klein. Besser ist der Mafsstab der Figuren bei den dem Kircheninneren zugewandten Pfostenflächen berechnet, welche in je drei Relieffeldern über einander stattliche Engel mit den Passionsgeräthen zeigen. Auch die Durchführung verräth vielfach nur handwerksmäfsig geschulte Hände: so an jenen allerdings sehr zerstörten Heiligenfiguren der Aufsenfront, an der Scene der „Heimsuchung" in der Lünette, an den musicirenden Engeln und den häfslichen Putten in der Bekrönung und den dieselben abschliefsenden

---

1) Oder als Fürsprecher der christlichen Gemeinden? Damit rechtfertigt Benedetto Giovio in dem oben angeführten Brief an Castiglione die Aufstellung der Statuen am Dom: „quoniam eo (Plinius d. J.) suggerente Trajanus Imperator de persequendis chrystianis edictum temperavit, cujus etiam Eusebius in historia ecclesiastica ad verbum meminit."

2) In der vorderen Füllung des rechten Thürpfostens steht auf einem Täfelchen die Zahl IX. Bezieht sie sich auf die Jahreszahl 1509, oder auf den Monat September? Auch an anderen Stellen finden sich hier Jahreszahlen, von denen jetzt leider immer nur noch der Anfang 15 .. zu erkennen ist.

Figuren Gottvaters (aufsen) und Christi (innen, in der Edicola). Da treten mehr die Fehler als die Vorzüge des Rodari-Stiles hervor. Günstiger wirken innerhalb der hierdurch gekennzeichneten Schranken die Engel mit den Marterwerkzeugen und die grofse Statue der betend aufblickenden Madonna im Fronttabernakel, vor allem dank ihres innigen Gefühlsausdruckes. Formenschönheit allerdings wird man auch jenen Engeln nicht nachrühmen, aber ihr ganzer Typus ist edel und nicht ohne Gröfse. Bald in Vorder-, bald in halber Rückansicht, mehr schwebend, als stehend, erinnern diese schlanken Mädchengestalten mit ihren grofsen Flügeln in Tracht und Gebahren an antike Victorien, und ihre Köpfe, sowie ihre ganze Haltung sprechen, wie bei der Madonnenstatue, herzlich und würdevoll ihr Empfinden aus. Ihr Stammbaum führt dabei untrüglich auf die Engel der Certosafront zurück.

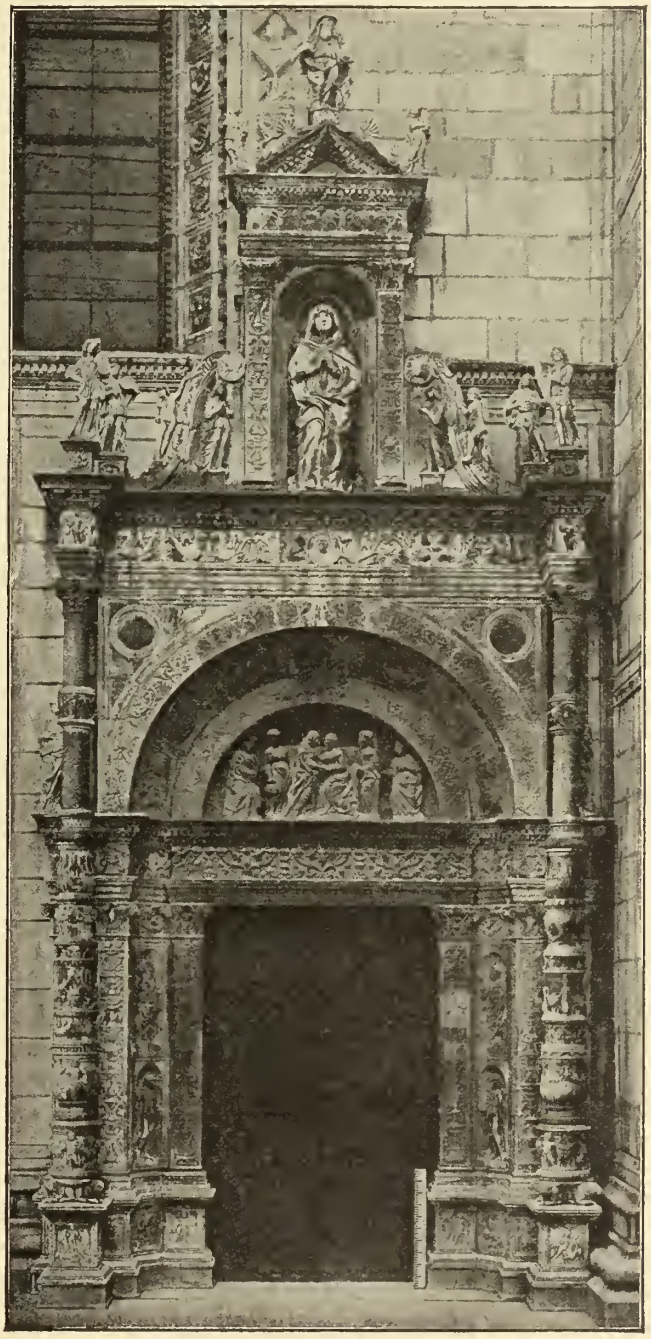


Abb. 105. Como. Dom. „Porta della Rana."

Nach Mafsgabe aller ihrer bisher betrachteten Werke gelingen den Rodari jugendliche Gestalten besser als ältere, Frauen und Jünglinge besser als reife Männertypen. Wenn jedoch der gesamte Bildschmuck dieses Nordportales von ihnen selbst stammt, so ist dies Urtheil jetzt zu berichtigen: die sieben Halbfiguren von Propheten, welche die schräge Lünettenwandung füllen, sind scharf geschnittene Charakterköpfe von grofser Lebendigkeit, und ebenbürtige Charakterfiguren sind auch die beiden Prophetenstatuen, die — leider von den Candelabersäulen halb verdeckt — den Lünettentheil seitlich flankiren. (Abb. 105.) Mit diesen Statuen beginnt eine neue Gestaltenwelt, welche zum Bildschmuck des Domes an anderer Stelle noch wesentlich beigetragen hat. Bevor wir uns jedoch deren Betrachtung zuwenden, gilt es noch, die zahllosen Figürchen, den schier unerschöpflichen Mikrokosmus von Puttenkindern und Fabelgestalten, die an diesem Portal ihr Wesen treiben, sowie auch seine Medaillons und Ornamente etwas näher zu würdigen.

Die Kinderscenen an den Pfeilern und im Fries der Innenseite hat schon Lübke als den schönsten Schmuck dieses Portales gerühmt. In der That ruht auf ihnen die volle Sonne der Frührenaissance, ähnlich wie auf jenem gemalten Fries im Querschiff der Certosa. Die Putten der Antike treten hier aber unmittelbar als Gespielen des Christkindes selbst

auf, und gerade dies giebt zu reizenden Motiven Anlafs. Sie halten um den Jesusknaben die Mandorla, während andere Kameraden wie junge Bacchanten auf Wägelchen herbeigefahren werden. Sie lehnen sich gleich kindlichen Dienern und Pagen an die Candelaber, auf denen das Christkind steht, spielen ihm auf den mannigfachsten Musikinstrumenten auf, oder schwingen die Weihrauchgefäfse, um den üblen Duft zu entfernen, den die den Candelaberfufs umgebenden Drachen und Teufel verbreiten. Innerhalb der ornamentalen Decoration sind sie allerorten zu treffen, klettern an den Säulenkelchen empor, schaukeln sich auf den Guirlanden, treiben ihr Spiel mit den Seepferden und mischen sich unter die Tritonen, Sirenen und Panisken in fröhlichstem Durcheinander. Freilich ist hier überall mehr der Inhalt der Darstellung, das Motiv an sich, zu rühmen, als die Form, die im ganzen — besonders im Vergleich mit der Arbeit Omodeos, etwa in Bergamo — fast handwerksmäfsig derb bleibt. Das gilt theilweise auch von den Reliefs, welche die Sockelpostamente der Säulen und der Wandung zieren und offenbar ebenfalls unter dem Einflufs des analogen Theiles der Certosafront entstanden sind. Inhaltlich bieten sie eine wahre Musterkarte der in der lombardischen Renaissancedecoration gebräuchlichen antiken Figuren und Scenen, die hier meist wohl Medaillen und Plaketten entlehnt sind. Da findet sich das „Opfer vor Amor“,[1]) Mucius Scaevola vor Porsenna,[2]) „Nessus die Dejaneira entführend“ und der Korb und Tyrsos tragende Centaur,[3]) Hercules im Kampf mit dem nemeischen Löwen[4]) und als Sieger über Antäus,[5]) dazu dann sein Gegenbild aus dem alten Testament, David als Ueberwinder Goliaths,[6]) ferner Mars die sich sträubende Siegesgöttin mit sich führend[7]) (diese vier letztgenannten Scenen in der durch Modernos Plaketten bekannten Fassung), Meleager nach Melioli[8]) und noch eine ganze Reihe nackter männlicher und weiblicher Gestalten, Genre- und Kampfscenen in so reicher Fülle, wie sie, vom Sockel der Certosa abgesehen, nur noch am Portal des Palazzo Stanga aus Cremona und am Giovanni Borromeo-Grab auf Isola Bella vereint sind. Dieser Figurenfülle entspricht endlich auch die Ornamentik, die dabei aber neben recht schwerfälligen Theilen und einer von archaistischen Wandlungen nicht freien Ueberladung auch noch zartes, strenger antikisirendes Rankenwerk zeigt. Dort drängen sich die naturalistisch wiedergegebenen Thiere, Vögel, Hündchen und jene übrigens nicht ganz mit Recht so berühmte, nach einem Schmetterling schnappende Kröte, von der dieses Portal seinen volksthümlichen Namen „porta della Rana“ erhalten hat, noch keineswegs vor, an anderen Füllungen aber sind die Details, Delphine, gerollte Bänder, aufgereihte Ringe, Schrifttäfelchen, Thier- und Menschenmasken, Hörner und Muscheln, mit den Ranken schon in einer echt grottesken, der Frührenaissance kaum noch entsprechenden Häufung verbunden. Auch hier ist die Ausführung natürlich ungleich, und neben ganz flüchtig behandelten Formen stehen Meisterwerke der Miniaturplastik. Das unverkennbare Vorbild aber bot auch hier überall die Fensterdecoration Omodeos an der Certosa.

Ein Hauptkennzeichen für die Stilweise dieses Nordportales ist wiederum der Mangel an architektonischer Zucht. Um so auffälliger wird hierdurch der Gesamtcharakter des Südportales (Abb. 106). Im Gegensatz zu allen bisher geprüften Arbeiten der Rodari wahrt sich hier der bauliche Organismus als solcher die Herrschaft über alle Schmuckformen, und zeigt dabei fein abgewogene, harmonische Verhältnisse. Aber die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Thatsache, die in Como selbst ohne den Einflufs eines fremden Künstlers kaum erklärlich wäre, mindert sich, wenn man die Anordnung dieses Portales mit den beiden Pforten im Querschiff der Certosa, der „Porta dell' antica Sagrestia“ und der „Stanza del lavabo“ vergleicht. Die Verwandtschaft ist so grofs, dafs sie auch hier un-

1) Molinier, Nr. 117.
2) Molinier, Plaquettes Nr. 108 vergl. Nr. 453.
3) Molinier, Plaquettes Nr. 20.
4) Molinier, Plaquettes Nr. 198 f.
5) Molinier, Plaquettes Nr. 204, nach Moderno.
6) Molinier, Plaquettes Nr. 159, nach Moderno.
7) Molinier, Plaquettes Nr. 186, nach Moderno.
8) Molinier, Plaquettes Nr. 112.

bedingt auf ein Abhängigkeitsverhältnifs schliefsen läfst. Der Entwurf jener Certosa-Portale mufs 1477/78 entstanden sein, an der Südpforte von Como aber meldet eine Inschrift neben der Aufsenfront: „Hec porta incepta fuit die 6 mēsis Juniy 1491", und eine andere im Architravbalken. An der Innenseite heifst es: „Templum Marie Virginis 1509." Der allen drei Pforten gemeinsame Grundtypus aber geht, wie wir uns erinnern, auf weit frühere, mittelitalienische Muster zurück, von denen das Portal von S. Bernardino zu Perugia (1461) schon erwähnt wurde.[1]) Es wäre füglich eine allzu kühne Folgerung, schon aus der harmonischen Schönheit dieses Comasker Portales allein einen unmittelbaren Eingriff Bramantes abzuleiten. Das nächstliegende Verbindungsglied mit dem Stile Bramantesco bietet vielmehr hier die Certosa. Dazu kommt, dafs der figürliche und ornamentale Schmuck zweifellos das Werk der Rodari ist. Er besitzt zahlreiche Analogien an den Plinius-Tabernakeln, und die Figuren — die vier weiblichen Heiligen in den Nischen der Wandungen, das grofse Relief der „Flucht nach Aegypten" in der Lünette, sowie die sieben Halbfiguren der „Tugenden" in deren Umrahmung — zeigen den Stil des nördlichen Portales. Die 1509 beendete Innenseite vollends entspricht in jeder Hinsicht der gegenüberliegenden Thüreinfassung von 1507, nur dafs der dortige Giebel hier durch einen Halbkreis ersetzt ist. Die Heiligenfiguren in den sechs Nischen der Seitenpfeiler sind von ungleichem Werth und stammen theilweise von Gehülfen, dagegen ist der Bildschmuck des Krönungstheiles meist vortrefflich. Der Fries enthält zu Seiten der schmalen Schrifttafeln kämpfende Tritonen nach Mantegnas bekanntem, in der lombardischen Plastik so häufig verwerthetem Stich, die Lünette eine edel aufgefafste Hochreliefgruppe von Halbfiguren: Christus zwischen Maria und Johannes; und der von Delphinenpaaren begleitete Lünettenrahmen in sieben Relieffeldern die liebenswürdigen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen. Oben folgt auch hier eine Edicola mit der Statue des Erlösers.

Abb. 106. Como. Dom. Südportal.

Diese Innenwandungen der beiden Portale finden ihre stilistischen Parallelen aber noch an einer zweiten Reihe decorativer Meisterwerke, welche die Langseiten des Domes zieren: an den Umrahmungen seiner Fenster, deren Achsen auf die beiden Portale keine Rücksicht nehmen.

Hier ist offenbar ebenfalls ein gewisser Wettstreit mit den prächtigen Façadenfenstern der Certosa versucht worden. Eine Reihe von Schmuckmotiven sind denselben entlehnt. Aber die Fenster von Como tragen doch einen wesentlich anderen Gesamtcharakter. Schon unter sich sind sie ungleich, und zwar stehen sich auch hier die Süd- und die Nordseite ähnlich gegenüber, wie bei den Portalen. Gen Süden tragen die Umrahmungen — mit alleiniger Ausnahme vielleicht des ersten — den gleich vornehmen architektonischen Stempel wie der zu ihnen gehörige Eingang. Schon die Umrifslinien und Profile der die schlanke

1) Vergl. auch die Portale von S. Maria in Busto Arsizio.

Oeffnung einfassenden Architektur und ihrer Giebelbekrönung sind höchst fein, feiner selbst als an der Aufsenfront des Portales. Das Gleiche gilt von dem Reliefschmuck und seinem Verhältnifs zu den schrägen, nur in schlichte bildlose Felder gegliederten Laibungsflächen. Aber auch die plastische Ornamentik an sich weicht von der bisher erörterten Weise der Rodari in gleichem Sinne ab. Sie ist zuweilen ganz auffallend zart und geistvoll. Wie reizend vor allem ist die Guirlandenverbindung der Pilasterpaare am Fenster über dem Portal nebst ihren Fruchtbündeln und Kränzen! (Abb. 107.) Es verdient allerdings Beachtung, dafs dieses Motiv auch an den Capitälen der Portalpfeiler wiederkehrt, wie sich denn auch die graziösen Greifenpaare der dortigen Archivolte im Giebelfries des letzten Fensters (am Querschiff) wiederfinden. Die Candelaberfüllungen und besonders die hängende Zier von theilweise leicht perspectivisch wiedergegebenen Waffen und Geräthen vollends gehören unbedingt dem Stile Bramantesco an. Auch das zweite Fenster (links neben dem Portale) kann man dieser Stilgruppe noch zuweisen, obgleich sein Decor schon etwas unruhiger wird, als bei jenen. Die Wandungen sind hier mit weifsen Rauten in schwarzen Feldern verkleidet, und zu Seiten des Rundbogens erscheinen schon schwere Candelabersäulen. Das erste Fenster nächst der Façade aber bleibt der Kunstweise der Rodari nah und schliefst sich unmittelbarer den Innenseiten der beiden Portale an. Die Sibyllenfiguren in den Nischen seiner Aufsenpfeiler und die Candelaberfüllungen seiner Innenpfeiler, die Mantegnesken Meerwesen in seinem Fries und die seinem Giebel als Akroterien dienenden Sirenen[1]) sind uns aus den Arbeiten der Rodari schon wohlbekannt. Jedenfalls entspricht zum mindesten die Umrahmung dieses ersten südlichen Fensters stilistisch mehr denen der Nordseite als seinen eigenen vier östlichen Nachbarn, und in diesem Zusammenhang, sowie im Hinblick auf die vornehme, schlichte Behandlung des südlichen Portales gewinnt daher die Geymüllersche Annahme, dafs die „mafsvolle Schönheit“ dieser drei Fenster einem Eingriff des grofsen Urbinaten selbst zu danken sei, wiederum an Kraft.[2]) An der Nordseite dagegen herrscht die Art der Rodari ungehemmt, und ihre etwas aufdringliche Formenfülle lenkt hier sogar bereits deutlicher in die Bahnen der Hochrenaissance ein. Das zweite nördliche Fenster entspricht einerseits seinem Gegenstück auf der Südseite, andererseits aber — besonders in der Zeichnung seiner Candelaberfüllungen in wechselndem Mafsstab und seinen auch hier zu ganzen Gruppen übergehenden Figürchen[3]) — dem unter ihm befindlichen Portal selbst, das seinen rechten Pfeiler etwas verdeckt. Denselben Stil zeigt das erste, ehemals vom Broletto halbirte Fenster mit seinen umkränzten Brustbildern und überreichen Friesen. Am dritten Fenster aber sind die antikisirenden Medaillonköpfe, und am vierten die mager umrahmten, häfslichen Putten, sowie die dichten Füllornamente der Seitenpilaster flüchtiger behandelt und schon mehr im Sinne der Cinquecento-Decoration gezeichnet. Dem entspricht auch die Datirung, denn schon jenes erste Fenster kann erst nach 1514 entstanden sein.[4]) Durch diese Datirung, wie auch durch ihren Stil, können diese nördlichen Fensterumrahmungen unmittelbar zu einer neuen Gruppe ornamentaler Zierstücke überleiten, die jetzt im Inneren des Domes einen offenbar unrichtigen Platz gefunden haben:

---

1) Molinier, Plaquettes Nr. 411.

2) Geymüller bemerkt: „Das vorletzte Fenster (im Text Geymüllers irrig als „letztes am Querschiff“ bezeichnet) zeigt in sehr schräger Laibung einen Schlufsstein von beinahe gewagter Gröfse“, und weist darauf hin, dafs sich dieselbe Anordnung auch an der Ostmauer des rechten Querschiffes der Certosa in Malerei findet. Geymüller will auch hier die Priorität für Como in Anspruch nehmen, was jedoch durchaus zweifelhaft bleibt. Vergl. Geymüller, a. a. O. S. 42. Die Polychromie dieser Fenster hält sich in feinen Grenzen. Die Zwickel und Giebel sind mit breiten Ziegelplatten ausgelegt, die am vierten vorletzten Fenster noch eine Musterung erhalten. Auch in die Bogenfriese sind runde oder rautenförmige rothe Ziegelscheiben eingelassen. Die Giebel der drei Bramantesken Fenster tragen bezeichnenderweise nur kleine Vasen.

3) Adam und Eva, Kain und Abel. An den Wandungen nur Rosetten.

4) Erst in diesem Jahr wurde die Erlaubnifs ertheilt, den anstofsenden Theil des Broletto niederzureifsen, eine Mafsnahme, die dann durch den Unverstand der folgenden Zeiten wieder wett gemacht wurde. Neuerdings wurde das Fenster freigelegt. Vergl. Relazione VI e VII dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia. Milano. 1897 bis 1898. S. 71 ff. Siehe dazu die Abb. 101.

zu den vier jetzt unterhalb der Orgeln angebrachten Pilasterfüllungen.[1]) Zwei von ihnen tragen die Jahreszahl 1515.[2]) Nach Montis[3]) scharfsinniger Hypothese waren sie ursprünglich zur Bekleidung der Innenseiten der Façadenthüren bestimmt. Dies und ihre Datirung läfst es kaum zweifelhaft bleiben, dafs auch der Entwurf dieser Arbeiten den Rodari zuzuschreiben ist, dann aber kennzeichnen sie die höchste Entwickelungsphase, zu der sich deren decorative Phantasie erhob. Der ornamentale Aufbau dieser Füllungen spiegelt schon den Geschmack der beginnenden Hochrenaissance. Das Rankenwerk tritt vor den Vasen und Gefäfsen, den Schilden und Bukranien zurück, und die Hauptpunkte sind figürlich ausgezeichnet durch geflügelte Hermen, Drachen und Sphinxe; dazu kräftige Putten, und — als Krönung — Krieger- und Pilgergestalten. Auch die Capitäle haben zwischen den Füllhörnern figürliche Mittelstücke. Es ist eine reife, höchst geistvolle Grotteskendecoration. Die Arbeit geht von feinstem Flachrelief zu vollen, rundlichen Formen über, ihrer Mittel und Ziele voll bewufst, und zeigt durchgängig die gleiche Reife.

Abb. 107. Como. Dom. Langhaus. Fenster der Südseite.

Diese reichen jetzt deplacirten Pfeilerfüllungen haben für die Stilgeschichte der oberitalienischen Decoration einen nicht unbeträchtlichen Werth. Das erkannte schon Rudolph Rahn, der bereits auf die nahe Verwandtschaft dieser Arbeiten mit den köstlichen Portalwandungen von S. Lorenzo in Lugano aufmerksam machte. In der That werden wir genau der gleichen Hand wenigstens am Mittelportal dieser Kirche wieder begegnen. Aber diese Beziehungen gehen örtlich und zeitlich noch weiter. Sie führen zunächst zu einigen bisher ganz unbeachteten Meisterwerken der Hochrenaissance-Decoration in der Valtellina: zu den Friesen neben dem Portal der Madonnenkirche in Tirano; sie kehren ferner am Denkmal der Catalina de Ribera in der Kathedrale zu Sevilla, dem Werk des Pace Gazini, wieder, und sie eröffnen einen bedeutsamen Ausblick auch auf die venezianische Renaissance. Diesen geschichtlichen Faden auszuspinnen, wird Aufgabe der folgenden Capitel sein. Innerhalb der Monographie des Domes von Como ist hier vorerst Halt zu machen, um das bisherige Bild von der Kunstweise der Rodari zunächst mit dem oben aufgestellten Hauptproblem, dem Antheil Bramantes, zu vergleichen, und hierdurch auch für die weitere Wirksamkeit Tomaso Rodaris am Dome selbst die rechte Grundlage zu gewinnen.

* * *

## Tomaso Rodari und Bramante.

Alle geschilderten Werke, die unmittelbar den Namen des Tomaso Rodari tragen, sind decorative Zierstücke, und ihre architektonischen Mängel bezeugen, dafs diese Thatsache nicht nur ein Zufall ist, sondern mit der Eigenart seiner künstlerischen Phantasie

1) Im ganzen sind es vier Pilaster. Zwei befinden sich vorzüglich erhalten links an der dem Mittelschiff zugewandten Front des vierten und fünften Pfeilers, die beiden anderen, lädirten, rechts, am vierten Pfeiler, und zwar der eine dem Mittel-, der andere dem Seitenschiff zugekehrt.

2) In lateinischen und in griechischen (!) Zahlenzeichen wiederholt.

3) a. a. O. S. 91 f. Vergl. Ciceri S. 131. Die Notizen von 1596 und 1806.

zusammenhängt. Für diesen Meister gilt so recht die für eine Reihe toscanischer Bauleiter eingeführte Bezeichnung: „Bildhauerarchitekt". Der ornamentale und figürliche Schmuck eines Bautheiles von verhältnifsmäfsig kleinen Abmessungen bringt den Reichthum seiner Begabung am besten zur Geltung, diese zeigt sich jedoch mehr in rein quantitativer Fülle. Sie schüttet ihre Gaben mit liebenswürdiger, aber ungezügelter Formenfreude aus, und ihre Kunst bleibt bis zu einem gewissen Grade überall eine Kleinkunst. Das gilt freilich für die gesamte specifisch lombardische Frührenaissance-Decoration, aber deren bester Vertreter, Omodeo, weifs mit dieser Fülle schmückender Einzelheiten doch noch anders zu schalten, als Tomaso Rodari, er ist ihm gegenüber gleichsam ein Aristokrat, und die Feinheit seiner Formensprache erscheint gerade bei einem Vergleich mit der Kunstweise Tomasos im hellsten Licht. Diese Zierstücke des Domes von Como haben die Front der Certosa zur Voraussetzung, aber sie muthen oft wie eine Vergröberung dieses Vorbildes an. Ihr Schöpfer ist innerhalb der Kunstgeschichte nur ein Künstler aus der Gefolgschaft Omodeos, freilich ein besonders begünstigter, dem durch seine Aufgabe selbst Gelegenheit wurde, den von ihm und vielen andern in gangbare Münze umgesetzten lombardischen Formenschatz an einem einzigen Bau besonders stattlich zu vereinen, der dabei aber der Gefahr der Ueberladung nicht entging und nicht selten recht schwerfällig wurde. Darf man einen solchen Künstler auch als selbständigen Schöpfer einer so vornehmen, von echt architektonischem Feingefühl getragenen Decoration ansprechen, wie sie die Verkleidung der Langhauswände und auch die des Portales und der benachbarten Fensterumrahmungen der Südseite zeigt? (Taf. XII.) Die Stilkritik mufs dies unbedingt verneinen, und diesem negativen Ergebnifs gesellt sich als positive Bestätigung die nahe Verwandtschaft, welche diese Leistung mit dem echten Stile Bramantesco und mit Bramantes eigenen Mailänder Werken besitzt. Wiederum kann hier bereits ein Hinweis auf die Front von S. Satiro an der Via del Falcone in Mailand genügen. Das ist das in schlichtem Backstein ausgeführte „Schöpfungswerk" auch für die Marmorpracht dieses Langhauses von Como — nicht nur für dessen künstlerischen Gesamtcharakter, sondern auch für Einzelheiten, vor allem für die Mafsverhältnisse zwischen Pfeilerwand und Gebälk, für die Zeichnung des letzteren und überhaupt für die Feinheit der Profilzeichnung. Auch der prächtige Gegensatz zwischen allen diesen so fein vertheilten Geraden und dem Rund der umrahmten Scheiben im Fries ist ein Lieblingsmotiv Bramantesker Kunst, das schon sowohl in der Sacristei von S. Satiro, wie dann am Chortheil von S. Maria delle Grazie eine ähnliche Rolle spielt.

Die Beziehung zu diesen beiden Mailänder Hauptbauten Bramantes läfst sich hier auch zeitlich ganz gut erklären, denn der Rath Bramantes dürfte am ehesten unmittelbar zu der Zeit eingeholt worden sein, wo am Dom von Como der gothisirende Uebergangsstil endgültig verlassen wurde, also wohl um 1487, als Tomaso Rodari die Bauleitung übernahm. Meine Annahme ist, Bramante habe damals die Decoration der Langhauswände nebst den Fensterumrahmungen und dem Portal der Südseite skizzirt, und wohl auch für die Umgestaltung des Chores Winke gegeben. Die Detailbearbeitung und die Ausführung aber bleibt zweifellos das Werk Tomaso Rodaris. Und dabei ist er der Bramantesken Stilrichtung nur an der Südseite — auch dort abgesehen von den beiden ersten Fensterumrahmungen — treu geblieben: an allen anderen Theilen liefs er auf Kosten der monumentalen Gesamtwirkung seinem eigenen echt lombardischen Geschmack die Zügel schiefsen, vielleicht nicht ohne die Absicht, die Bramantesken Muster in ähnlichem Sinne, wie es an der Certosa versucht worden war, noch zu überbieten. Dann wäre diese Stilweise der Rodari also gelegentlich gleichsam eine Reaction des oberitalienischen Geschmackes gegen den Stile Bramantesco!

### Krönungstabernakel. Urnenträger. Prophetenstatuen.

Die Art, wie am Portal und an den Fenstern der Nordseite, sowie an den beiden Plinius-Tabernakeln dem national-lombardischen Geschmack Rechnung getragen wird, ist von Bramantes eigener Anpassungsweise an diesen wesentlich verschieden. Man prüfe hier etwa seine Decoration von S. Maria delle Grazie. Wie unvergleichlich feiner ist dort der malerische

Reiz bemessen! In dieser Hinsicht kommt Omodeo mit seinen Certosafenstern dem Urbinaten näher als Tomaso Rodari. Dieser hat die Langhauswände noch mit einer anderen Reihe von decorativen Zierstücken versehen, die wiederum Omodeos analogen Theilen der Certosa entsprechen. Es sind dies die drei Krönungstabernakel der nördlichen Strebepfeiler an den Längsmauern.[1]) Ihre Muster sind diejenigen der Front, jene bei aller Ueberladung so originell wirkenden besten Arbeiten Luchinos.[2]) Die krause Stilmischung von Gothik und Renaissance aber ist nun ganz geschwunden. An die Gothik gemahnt nur noch die Schlankheit des Aufbaues und seine luftige Durchbrechung: die architektonischen und ornamentalen Details gehören ebenso vollständig der Renaissance an, wie der Bildschmuck. Auf einen würfelförmigen, zweistöckigen Sockeltheil folgt das luftige, ebenfalls quadratische Haupttabernakel, auf dieses — durch Giebel, Muschel und Eckbaluster geschickt vermittelt — ein ganz in Pfeiler aufgelöstes Krönungsthürmchen, dessen unterer Theil polygonal, dessen oberer rund gestaltet ist. Den Dachknauf überragt eine Statuette. Dies und die ganze Form dieser Tabernakel erinnert an die Guglien des Mailänder Domes, jedoch auch bei diesem Vergleich tritt ihre rein renaissancemäfsige Bildung nur um so schöner hervor. Die balusterartigen Theilungssäulchen der Fenster, das Muschelwerk und die Knäufe nähern die Formensprache hier fast der französischen Frührenaissance.

Abb. 108. Prophetenstatue an der Porta della Rana.

In der Lombardei können sich hiermit nur die Guglien Omodeos an der Certosa (1478) und die der Kirche von Busto Arsizio[3]) vergleichen, aber auch vor ihnen sind diese Comasker Pfeilerkrönungen durch ihren höchst originellen Bildschmuck ausgezeichnet. Am Obertheil des Sockels befinden sich grofse, durch Pilaster eingefafste Relieffiguren, die einer ähnlichen Gattung von Sculpturen angehören, wie die „Giganten“ des Mailänder Domes: Ritter, Frauen und Pagen, sowie nackte Acte, en face, aber auch ganz in Rückenansicht, theils frei erfunden, theils aber dem bekannten Darstellungskreis antiker Medaillen entnommen. Die meisten sind wohl mit antiken Namen zu belegen, ihre Hauptaufgabe ist jedoch eine rein decorative. Trotzdem, und ungeachtet des hohen, der Sehweite ziemlich entrückten Standortes, ist auf diese Figuren viel Sorgfalt verwandt, wie denn auch bei der Porta della Rana selbst die fast vollständig verdeckten Rückseiten der Säulenpostamente mit zierlichen Reliefs geschmückt sind. Die frühesten von diesen Tabernakeln mögen den ersten Jahren des Cinquecento angehören, und manche ihrer Figuren — an den jetzt beim Bildhauer Branca in Mailand befindlichen Gipsabgüssen lassen sie sich bequem studiren — nähern sich schon stärker dem Hochrenaissancestil. Letzteres gilt im ganzen auch von der zweiten besser sichtbaren Reihe von Statuen, die als Freifiguren und auch durch ihre Function die Verwandtschaft mit den „Giganten“ des Mailänder Domes noch stärker hervortreten lassen: von den vor dem Fries jedes Strebepfeilers angeordneten Urnenträgern, obgleich dieselben um Jahrzehnte älter sind, als die der Loggia zu Brescia. Am nächsten bleiben sie einigen quattrocentistischen Telamonen an den Fronten der Marcus-Kirche in Venedig. Meist sind es nackte Männergestalten, die, gleich den Telamonen der Plinius-Tabernakel, beide Arme gleichmäfsig zur Stütze der bald als Vasen, bald als Thiermasken gebildeten Wasserspeier emporheben, zweimal jedoch Frauenfiguren, echte Karyatiden also, die eine bekleidet, die andere nackt, besonders die erstere von ungewöhnlicher Anmuth.

---

1) Erst die Restaurirung des vorigen Jahres hat diese Krönungsthürmchen vervollständigt. Aus der Frührenaissance stammen nur die der Nebenschiffe, und zwar auf der Südseite sämtliche vier nebst dem Doppelthurm („guglia binata“) an der Ecke des Chorpolygons, auf der Nordseite drei. Das vorderste dort ist modern.

2) Die vier Guglien des Mittelschiffes auf seiner der Via Maestri Comacini zugewandten Südseite und die beiden einzigen des Chortheiles, welche dort überhaupt vorhanden waren, wurden erst 1596 ausgeführt. Vergl. die Rechnungen bei Monti, a. a. O. S. 101.

3) Vergl. S. 123 Anm. 1.

Alle diese Sculpturen mufs der Name der Rodari decken, so grofs immer die Zahl der bei ihrer Ausführung thätigen Hände gewesen sein mag, und bei der immerhin nur unselbständigen Bedeutung, welche diesen decorativen Bildwerken zukommt, kann sich auch die kunstgeschichtliche Forschung hiermit begnügen. Bedenklicher wird dies dagegen bei dem letzten hier zu erörternden Theil des Bildschmuckes, der künstlerisch weitaus am höchsten steht und sogar zu den besten Renaissancesculpturen Oberitaliens überhaupt zählt. Es sind dies die unten vor den Strebepfeilern des Langhauses und auf denen des Chores aufgestellten Prophetenstatuen. Denen der Certosafront — und nur diesen! — sind sie völlig ebenbürtig. Ihre klugen, scharf geschnittenen Köpfe haben zuweilen stark an deutsche Typen gemahnende Porträtzüge, ihre Blicke spiegeln etwas durchaus Persönliches: bald kräftig zugreifende Energie, bald ein inniges, religiös gestimmtes, schwärmerisches Seelenleben. Schon dadurch kann ihre Eigenart sowohl den frappirenden Naturalismus, wie auch den classischen Formenreiz toscanischer Heiligenfiguren aufwiegen. Dazu kommt ferner ein leicht genrehafter Zug, der diese Gestalten ungemein lebendig macht. Es scheint, als hätten sie nur zu kurzer Rast ihre Schritte gehemmt, um ihre Schriftrollen zu entfalten und ihre Lehren zu verkünden. Hält man sich an das Formale, so bietet in mancher Hinsicht auch hier die Kunst Mantegnas die nächsten Analogien, selbst noch in den Verhältnissen des sehr schlanken Körperbaues und in dem noch immer knitterigen Faltenwurf. Die Arbeit ist sehr sicher und gut auf die Fernwirkung berechnet. Man sehe die Schärfe, mit der hier stets die Blickrichtung zum Ausdruck kommt! Sind auch diese Meisterwerke Schöpfungen der Rodari, der Künstler, die sich so oft nur mit rein decorativ wirkenden Gewandstatuen bescheiden? Es mufs genügen, hier diese Frage als solche zur Erörterung zu stellen, indem dadurch zum ersten Male wenigstens auf den ganz hervorragenden Werth dieser Statuen hingewiesen wird. Da wir von den Mitarbeitern Tomasos nur allgemein die Namen, nicht aber einzelne Werke kennen, ist eine genauere Taufe unmöglich. Bereits oben aber wurde betont, dafs sich innig verwandte Arbeiten auch an der Porta della Rana finden: die beiden Prophetenstatuen (Abb. S. 108) neben der Lünette und die Halbfiguren in deren Rahmen. Schon dies beweist zum mindesten, dafs dieser Meister aus dem Atelier Tomaso Rodaris hervorgegangen ist. Und diese Beziehung tritt auch sonst klar hervor. Zu einer harmonischen Schönheit abgeklärt erscheint hier der gleiche Stil, der einst die beiden Plinius-Figuren und die Statuen über dem Hauptportal geschaffen hat. Man mustere auch dafür die Behandlung der Augen- und Mundpartien! Zwischen den Plinius-Porträts und diesen Statuen der Strebepfeiler giebt es übrigens auch noch ein inneres, geistiges Band. Wie jene das Gefühl für den Zusammenhang mit der antiken Welt verkünden, so steht auch inmitten dieser Propheten des alten Bundes eine Gestalt antiker Herkunft, das Idealporträt eines classischen Dichters. Auf der Südseite wird die ganze Reihe durch einen Jüngling in antikisirender Gewandung eröffnet, der, das anmuthige lockenumwallte Haupt leicht geneigt, den Blick auf das aufgeschlagene Buch in seinen Händen richtet. Ueber seine Persönlichkeit geben die Worte am Sockel Aufschlufs: „Caecilio Novocomensi Poetae, quem Valerius Catullus jure sodalitatis suavissimo carmine celebravit.“ Ein fast rührendes Zeugnifs für die Pietät, die man in Como selbst für jede winzige Spur der classischen Vergangenheit besafs, zugleich aber eine glänzende Verkörperung des Humanismus in der Kunst! Ein echter Geistesaristokrat scheint in diesem Jüngling verewigt, der, halb träumerisch, halb mit der Miene eines Kenners, von seiner Lectüre völlig hingerissen, auf das Buch herniederblickt. Eine solche Gestalt konnte nur das Zeitalter des Humanismus schaffen! Sie ist ein Gegenstück zu den antiken Gottheiten und Helden, denen in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts eine so grofse Rolle zufällt. Auch formal erinnert sie an ein bestimmtes Werk dieses Kreises: an die Perseus-Statue, die, dem Hercules gegenüber, das Portal des Palazzo Stanga schmückt. Aber auch im Dom von Como selbst befinden sich noch einige gleichwerthige Sculpturen. Das soll keineswegs etwa für die ziemlich oberflächlich behandelten Apostelstatuen vor den Gewölbepfeilern des Mittelschiffes gelten, sondern für die jetzt am Ende des Langschiffes unterhalb der Orgeln eingelassenen Hochreliefs, welche in reicher Nischenumrahmung die christlichen Tugenden zeigen. Besonders die „Spes“ und die „Fides“ bezeichnen in ähnlicher

Weise, wie jene Propheten unter den Männergestalten, für den Frauentypus der Rodari die höchste Entwickelungsstufe, die dieser erreicht hat. Ihre viel jüngeren, an der Rückwand des Querschiffes aufgestellten Schwestern offenbaren schon in ungünstiger Weise den Einflufs der classicistischen Schulung, während sie selbst noch den ganzen Zauber der Frührenaissance athmen.[1]) Dieser ist übrigens auch über die Ornamentik der Nischen gebreitet: über diese zarten, von Putten belebten, aus einem Schädel aufsteigenden Ranken, und ebenso über die Consolen der Propheten, aufsen wie innen, die ihre Gegenstücke nur am Mailänder Dom und an der Certosa finden.

* * *

## Querhaus und Chor.

So liefert der Dom von Como schon in seinem Langhaus sowohl von der baulichen, wie von der figürlichen und ornamentalen Decoration der lombardischen Frührenaissance glänzende Proben. Sein schönster Bautheil aber steht bereits hart an deren Grenze und gehört im Sinne der pragmatischen Betrachtung ganz der reifsten Ausbildung des Stile Bramantesco an. Demselben entspricht theilweise schon die Verkleidung der Langhauswände, aber mit dem Querschiff beginnt zugleich für das Innere eine neue Raumschönheit und für das Aeufsere eine neue Baugruppe von hohem plastischem Reiz. Der architektonische Gedanke entstammt zweifellos Bramante, gleichviel, ob dessen Fassung hier auch unmittelbar auf ihn selbst zurückgeht oder nicht. Gleichseitige Kreuzarme mit halbkreisförmigem Abschlufs, über der Vierung eine hochragende Kuppel — das ist eine Raumgestaltung, die der Urbinate im Mailändischen entwickelt hat. Es genügt, hierfür den Chor von S. Maria delle Grazie zu nennen. Aber dieses Mailänder Werk erscheint hier nur als Vorstufe. Weit harmonischer sind die riesenhaften cubischen Raumabmessungen geworden, weit grofsartiger ist die Detaillirung. Ueber S. Maria delle Grazie ist mit feiner Hand das schmucke Gewand echt lombardischer Zierformen gebreitet — am Chortheil des Domes von Como herrscht dagegen eine streng architektonische Phantasie. Darauf bereiten die geschilderten Aufsenwände des Langhauses unmittelbar vor, und schon diese Thatsache macht es wahrscheinlich, dafs der ursprüngliche Entwurf für den Chortheil mit dem der Decoration des Langschiffes gleichzeitig entstand. Er sollte den Dom dem neuen Renaissancegeschmack anpassen, und man scheute zu diesem Zwecke selbst nicht davor zurück, einen erst kurz zuvor errichteten oder wenigstens umgebauten Theil wieder niederzulegen. Im Februar 1463 ist noch von der Arbeit an einem Fenster „que est post altare maius“ die Rede;[2]) am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum ersten Male erwähnt. Ihm lag, wie oben erörtert wurde, wahrscheinlich eine Skizze Bramantes selbst zu Grunde, allein die Detaillirung und Ausführung bleibt das Verdienst Tomaso Rodaris.[3]) Erst 13 Jahre später konnte man überhaupt ernsthaft an die Durchführung dieses Projectes denken, denn erst am 15. März 1510 erhielt der Bischof Scaramuzza Trivulzio vom Gouvernement und dem Befehlshaber des Castells der „torre Rotonda“, welches die geplante Fortsetzung des Baues hinderte, die Erlaubnifs „possendi fondare et construere capellam majorem“.[4]) In gemeinsamer Berathung wurden damals die Grenzen festgestellt. Dabei siegte der municipale Stolz, der für den Dom die grofsartigste Choranlage forderte: „quod dicta capella fiat in omni amplitudine que fieri potest“. Als Norm solle fortan das

1) Den gleichen Stil zeigen die Reliefs eines „David“ mit dem Haupt des Goliath und einer „Judith“ mit dem des Holofernes, die der Casa dei Vitani entstammen und sich jetzt im Besitz der Bagatti-Valsecchi in Mailand befinden, in derberer Behandlung zwei in das Museo Archeologico des Castells gelangte Pilaster aus Pietra Angera, die Carotti dem Francesco und Tomaso da Cazzaniga zuschreibt. (Vergl. Bolletino etc. del Museo Archeologico. Serie II, anno II. 1890. S. 33 ff. mit Abb.) Wenn diese Fragmente nicht von einem Mailänder Haus (an der Via Orefici und dei Ratti) herrührten, könnte man stilkritisch wohl auch bei ihnen auf die Rodari-Schule schliefsen.

2) Vergl. Monti S. 59.

3) So fafste schon Giovio in seinem „Trattato sopra la pittura 1776 das Verhältnifs Rodaris zu Bramante auf: „Rodari forse è stato l' esecutore materiale“ (S. XXVII, Anm.).

4) Vergl. hier und zum folgenden Monti S. 81 ff.

„modulum ultimum“ gelten, das im Atelier Tomasos aufgestellt sei. Schon hier handelt es sich also offenbar um eine Umarbeitung des ursprünglichen Entwurfes durch den Bauleiter. Allein auch diese sollte keineswegs die endgültige bleiben. Zunächst schoben die Unruhen des französischen Krieges von 1512 selbst die Grundsteinlegung bis zum 22. December 1513 hinaus, wie die Inschrifttafel am Chor meldet. Eine neue Unterbrechung mufsten die stürmischen Zeiten von 1515 bis 1517 bringen. Als sich dann die äufseren Verhältnisse günstig geklärt hatten, erwuchsen dem Werke aus constructiven und künstlerischen Bedenken, vielleicht auch aus persönlicher Eifersucht gegen Tomaso, weitere Hemmnisse. Wie so oft, wollte man sich mit dem heimischen Bauleiter nicht begnügen, sondern holte von auswärts, von Mailand her, Rath ein.[1]) Man wandte sich an Cristoforo Solari um ein Gutachten, der manche Punkte für verbesserungsbedürftig hielt und ein „neues Modell“ aufstellte. Natürlich gab Tomaso nicht ohne weiteres nach. Zwischen den Zeilen der Documente ist ein harter, persönlicher Kampf zu lesen. Da die beiden Hauptmeister allein zu keiner Einigung gelangen konnten, zog man aus Mailand noch andere Sachverständige hinzu: Giovanni da Molteno, Bernardino da Legnano und Ambrogio de Ghisolfi, „omnes in architectura peritissimos“. In dreitägiger, öffentlicher Verhandlung (1. bis 3. Januar 1519) wurde damals das Modell Cristoforo Solaris zur Ausführung bestimmt. Aber Tomaso Rodari mochte sich damit noch immer nicht beruhigen. Vier Monate später fand eine neue Erörterung statt, welche offenbar durch einen von neuem umgearbeiteten Plan Rodaris veranlafst war. Wiederum ging es dabei heifs her, doch endlich — „multum utro utroque dictu et longa disputatione facta“ — gab Tomaso nach, indem er nun selbst das Modell Solaris billigte und dem Beschlufs zustimmte: „imitandam fore dictam magistri Cristofori formam et quod fabricari debeat novum modulum cum tiburio nec non fornices seu nitia ex assibus aut cartono pro incidendis Capidibus ita ut congruant nunc et in futurum huiusmodi figure seu modulo per eum magistrum Cristoforum fabricando usque ad consumationem totius operis“. Der Mailänder Schüler Bramantes also hatte gesiegt! —

Im Museo civico werden noch jetzt zwei von Ciceri in der Dombauhütte entdeckte Holzmodelle bewahrt, die bei der Seltenheit solcher erhaltenen Arbeiten schon an sich höchst werthvolle Gegenstücke zu dem Modell des Domes von Pavia bilden. Der Aufgabe entsprechend beschränken sie sich nur auf den Osttheil der Kirche, aber das eine zeigt dessen Gesamterscheinung: Chor, Vierungsthurm,[2]) Querhaus und selbst noch das erste Gewölbejoch des Langschiffes, das andere, in gröfserem Mafsstab gehaltene — es ist wohl lediglich ein Fragment —, stellt die Chortribuna allein dar. Der Grundrifs ist bei beiden der gleiche, die Aenderungen beziehen sich nur auf den Aufbau. Das erstgenannte, umfangreichere Modell entspricht bis zur Kuppel dem heutigen Dom, nur die Rundfenster oben sind jetzt geschlossen. Das Modell der Tribuna dagegen unterscheidet sich von dem analogen Theil des anderen Modelles und ebenso von dem heutigen Bau vor allem dadurch, dafs der Umgang mit seinen in jeder Polygonwand zu je dreien verbundenen rundbogigen Oeffnungen — nach innen als Arcaden, nach aufsen als Fenster behandelt — in Erdgeschofshöhe verlegt ist, die Reihe der grofsen rechteckigen Fenster[3]) dagegen nach oben: eine Anordnung, die von statischen und Bequemlichkeitsrücksichten empfohlen wurde. Dafs das grofse Tribuna-Modell nur fünf Fenster enthält — statt der sieben, die an dem anderen Modell und am Bau selbst vorhanden sind —, wird belanglos, da es eben lediglich das äufsere Chorpolygon selbst, nicht auch die Sacristeiwände zeigt. Dieses umfangreichere Modell dürfte daher der von Solari[4]) aufgestellten Norm entsprechen, ob darum jedoch das Tribuna-Modell auf Rodari allein zurückgeht, wie Monti[5]) will, bleibt

1) Die Raumgestaltung dieses Chortheiles erinnert auch an manche Skizzen Leonardos zu Centralbauten. (Vergl. S. 122.)

2) Die Kuppel ist aus altem Holz später angefügt, entspricht jedoch dem ursprünglichen Project und zeigt, wie sehr die heutige Barockkuppel von diesem abweicht.

3) Ihre Lünetten enthalten noch je eine kreisförmige Oeffnung.

4) Im Museum trägt es die Bezeichnung: Solari und Rodari, während das andere dem Rodari allein zugewiesen wird.

5) Vergl. a. a. O. S. 85.

um so eher zweifelhaft, als die Acten ja von mehreren Modellen berichten, und nicht entschieden werden kann, auf welches derselben dieses Fragment zurückgeht. Seine streng architektonische Formensprache im Hochrenaissancecharakter fügt sich jedenfalls eher dem Stilbild Solaris, als dem des Comasker Meisters. Durch die Anordnung des Umganges und die dabei nothwendige Verdoppelung der Wandöffnungen hat der ganze Osttheil des Baues dem Langhaus gegenüber gröfsere Selbständigkeit erhalten, freilich auf Kosten der Gesamtharmonie, denn mit der Verlegung der Fenster selbst mufste natürlich auch die Lage der durch ihre Sohlbänke bestimmten Gurtgesimse verändert werden.[1]) Darin gelangt der persönliche Zwiespalt der Meister auch am Werke selbst zum Ausdruck.

Die Ausführung des Chorbaues hat Tomaso Rodari noch etwa sieben Jahre geleitet: 1526 dürfte er gestorben sein, denn am 9. Juni dieses Jahres wird er zum letzten Male documentarisch erwähnt. Auch während dieser Zeit mufste die Arbeit jedoch lange ruhen: die spanischen Scharfschützen hatten unter Ferdinando Davalos, Marchese von Pescara, am 3. und 4. December 1521 in Como arge Verwüstung hinterlassen. Die Nachwirkungen hiervon machten sich hemmend während des ganzen 16. Jahrhunderts fühlbar. Auf Rodari war Franchino della Torre di Cernobbio gefolgt, allein der Dombau schritt sehr langsam vorwärts. 1592 war der Chor mit seinen beiden Sacristeien erst bis zur Einwölbung gelangt. Das Mittelschiff erhielt die letztere sogar erst 1608. Selbstverständlich spricht sich die vollkommene Wandlung des Stiles auch in der Innendecoration aus: vom letzten Pfeilerpaar an, welches den Tragebogen der Kuppel aufnimmt, herrscht der Stile Bramantesco in seiner schon zur Hochrenaissance übergehenden Fassung, wie sie vor allem Cristoforo Solari liebte. Hochrenaissance und Barockstil kennzeichnen auch die Ausstattung des ganzen Osttheiles. Von den beiden Seitentribunen wurde die der Madonna erst 1627 bis 1640, die „cappella del Crocifisso", deren Areal theilweise noch vom Palast des Podestà eingenommen war, erst von den fünfziger Jahren an bis 1667 errichtet. Bis zur Krönung des Ganzen durch die mächtige Kuppel mufsten abermals zwei Menschenalter verstreichen. Sie ist im wesentlichen das 1730 begonnene Werk Filippo Juvaras. Verhängnifsvoll weicht diese Schöpfung des berühmten Barockmeisters von dem an dem gröfseren Holzmodell ersichtlichen Typus ab, und Tambour und Kuppel bilden für den Stilhistoriker den vierten, ganz selbständigen Haupttheil dieses Domes, dessen Front den Uebergangsstil, dessen Langhaus[2]) die reife Frührenaissance, dessen Osttheil die Spätrenaissance zeigt. So ist auch diese Kathedrale aus verschiedenartigen Theilen nur äufserlich zu einem organischen Ganzen zusammengewachsen.

Diese späteren Ausbauten liegen aufserhalb unseres Stoffgebietes. Jedoch auch schon die Gegensätze, die in den zwei Jahrhunderten von 1396 bis 1596 neben einander traten, entbehren nicht eines selbständigen Reizes. Innen folgt auf das weithallige, aber noch mittelalterlich wirkende Langhaus eine dem Renaissanceideal entsprechende Raumgröfse, die an antik-römische Thermenanlagen und noch unmittelbarer an S. Lorenzo in Mailand gemahnt und im Geiste römischer Cäsarenbaukunst gehalten ist; aufsen zeigt sich das denkbar schärfste Gegenbild zu dem lehrhaften, kirchlich-mittelalterlichen Charakter der Front mit ihrer malerischen aber kleinlichen Fülle von Bildwerken. Neben ihr erscheint der Osttheil als ein plastisch gedachter, aber streng architektonisch durchgebildeter Palast der Gottheit. Die edle, grofsartige Schlichtheit dieses Theiles hat die Kathedrale von Como selbst vor den beiden Kirchenbauten Oberitaliens voraus, die ihr im übrigen kunstgeschichtlich am nächsten verwandt sind: vor dem Dom von Pavia und der Madonna della Consolazione in Todi. In diesem Sinne ist sie unter den Kirchen der Lombardei die reinste kirchliche Schöpfung des Stile Bramantesco.

* * *

1) An dem umfangreichen Modelle ist dieses Gurtgesims überhaupt nicht vorhanden.

2) Die Höhentheilung der Langhauspfeiler durch die Capitäle der Arcadenansätze ist in der Renaissance nur an der Vierung durchgeführt. Am Chor und an den Kreuzarmen verwandeln sie sich in zwei Reihen von selbständigen Halbsäulen. (Taf. XII.) So wird hier die zuvor nur angedeutete Zweistöckigkeit zur doppelten Säulenordnung. Von besonderer Schönheit sind die Cassettirungen der Conchen, doch wird die ganze coloristische Wirkung dieser Chortheile durch die modernen Glasfenster arg geschädigt.

## S. Abondio-Altar. Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno. Kreuzgruppe am Altare del Crocifisso.

Von der ganzen selbständigen Ausstattung des Innenraumes ist, abgesehen von dem links am Haupteingang stehenden feinen „Taufbecken“,[1]) nur noch ein Werk hier als Schöpfung der Frührenaissance zu erwähnen, freilich ein Kleinod besonderer Art: der Schnitzaltar des S. Abondio im rechten Seitenschiff.

Diesem Heiligen war im alten Dom schon um 1418 ein Altar errichtet worden.[2]) Der heutige herrliche Schnitzaltar ist, wie Monti entdeckt[3]) hat, erst ein Jahrhundert später, 1514, ausgeführt, aber als Antependium dienen jetzt unter ihm drei marmorne Relieftafeln, welche zweifellos aus früherer Zeit stammen, als der Hauptaltar. Sie stellen Scenen aus dem Leben des S. Abondio dar. Es liegt also nahe, mit Monti in ihren Reliefs Reste jenes älteren Altars zu sehen, allein dem widerspricht die Datirung des letzteren „um 1418“, denn diese drei grofsfigurigen Reliefs zeigen ungefähr den gleichen Stil, wie die Reliefs in den Plinius-Tabernakeln, gehören also erst der zweiten Hälfte des Quattrocento an.[4])

Unter der strahlenden Pracht des neuen Altars wirken diese Marmorbilder nur dürftig. Und doch verwendete diese Pracht das schlichteste Material: das Holz. Das ist diesseits der Alpen und in den Alpenländern selbst beim Altar durchaus hergebracht. Auch in Italien spielt die Holzschnitzerei hier in der Renaissance eine wesentliche Rolle, meist jedoch nur, indem sie für das Altargemälde einen stattlichen Rahmen schafft. Werke dieser Gattung werden wir von Stefano Lamberti in Brescia noch kennen lernen. Der Schnitzaltar von Como aber ist anderer Art. Der besonders in Oberitalien verbreitete Typus der „Ancona“, das geschnitzte gothische „Sacellum“, welches „ein System von Bildtafeln“ zusammenfafst (Burckhardt),[5]) und der aus Stein gemeifselte Altaraufsatz mit seinen grofsen Statuen in einer Nischenarchitektur nebst krönendem Aufsatz sind hier zu einem organischen, völlig in Holzschnitzerei ausgeführten Ganzen verbunden. So kennt dies der Norden nicht, denn dort herrscht im 16. Jahrhundert entweder noch der gothische Stabwerkaufbau mit Statuen, Reliefs und Gemälden, oder, wie in Italien, der architektonische Rahmen des Mittelbildes, der die beweglichen Flügel allmählich eingebüfst hat.[6]) Beispiele des letzteren Typus sind in der Schweiz häufig genug. Genannt seien nur der im Züricher Landesmuseum befindliche Altar aus Katzis[7]) und der Altar des heiligen Lucius im Dom zu Chur. Die Anordnung des S. Abondio-Altares folgt dagegen jenen steinernen, mehrstöckigen, mit Reliefs und grofsen Freifiguren ausgestatteten Wandvorbauten, wie sie die Rodari im Inneren des Domes selbst so zahlreich schufen. Dieser Ersatz des Marmors durch Holz ist kunsthistorisch schon innerhalb der Geschichte der Holzschnitzerei um so bedeutsamer, als die letztere selbst bei ihren Hauptaufgaben in Italien,

---

1) Der obere Haupttheil, ein Tempelchen korinthiseher Ordnung, gehört erst den letzten Jahrzehnten des Cinquecento an, während der untere mit seinem zierlichen Soekel und den miniaturhaft kleinen Reliefs noch auf die Zeit des Uebergangsstiles weist. Vergl. Monti S. 221. Ninguarda erwähnt, dafs der Aufbau 1592 fertig war. Das ältere Beeken selbst wurde 1596 hierher übertragen. Bramantes Antheil, den Geymüller annimmt, ist hier ausgesehlossen.

2) Vergl. Monti S. 145 mit Berufung auf Cantù, Storia di Como. I. S. 529.

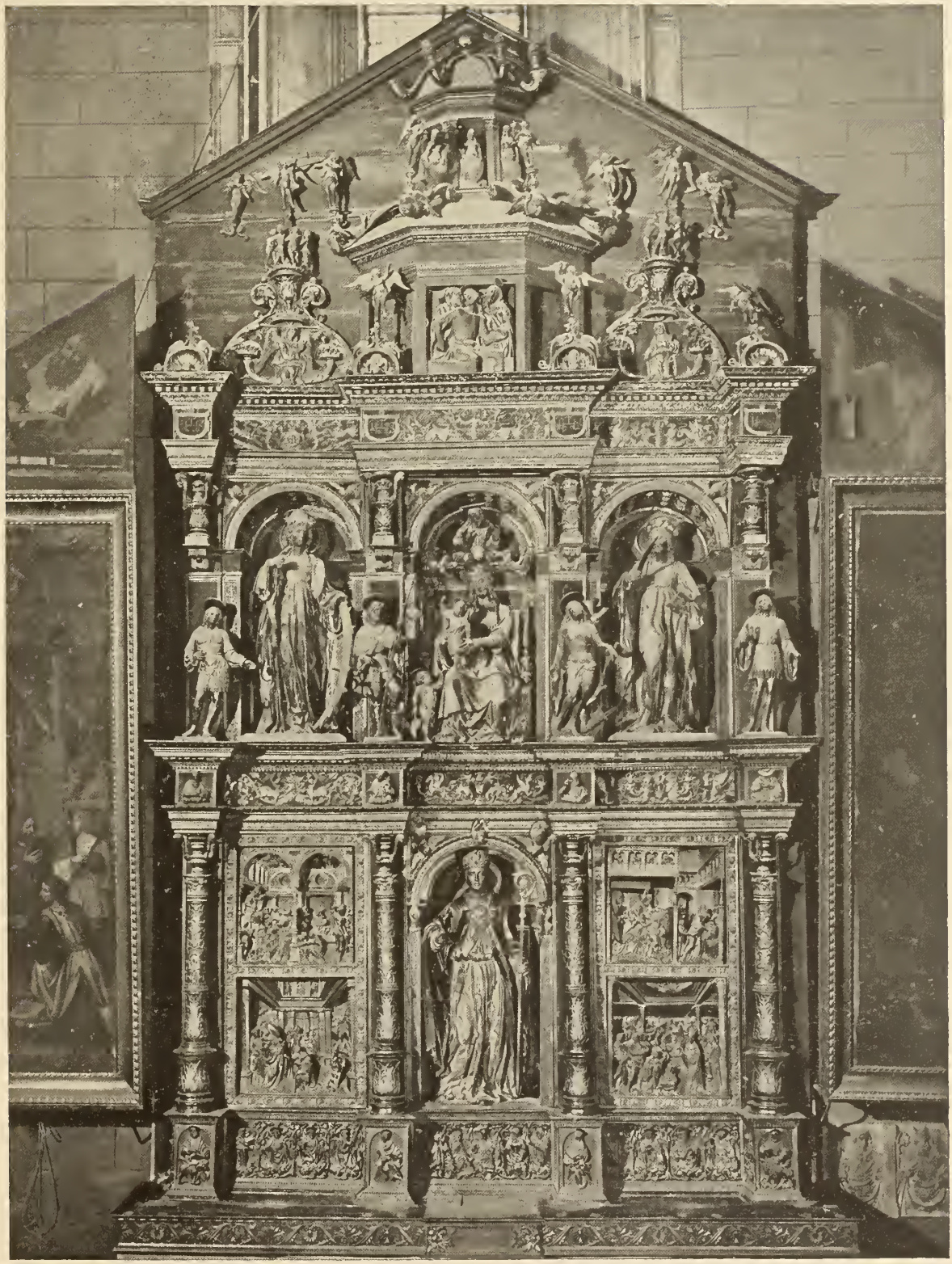
3) In der fälschlich den Namen des Basilio Parravieino tragenden Chronik, wo es heifst: „L' anno 1514 fu fatta l' aneona di S. Abondio.“ An den heutigen Standort wurde der Altar erst 1567 übertragen.

4) Diese Reliefs sehildern, wie der sterbende S. Amanzio den S. Abondio zu seinem Naehfolger weiht, wie dieser die Häretiker vertreibt und den Sohn des Regulus auferweekt. Alle drei Themata sind aueh am Sehnitzaltar behandelt. Der ganze Stil weist auf die Sehule der Rodari. Aueh bleibe nieht unerwähnt, dafs Cantù die zu seiner Zeit in der „guardaroba dell' opera del Duomo“ aufbewahrten Fragmente als drei „medaglie“ di bassorilievo bezeichnet, und von „molti rabesehi aeuti di maniera gotiea“ sprieht. Mindestens das Letztere pafste wohl zu der Jahreszahl 1418, nieht aber zum Stil der drei heutigen Altarreliefs. Im Museo Civico werden zwei gesehnitzte Pilasterfüllungen bewahrt (Nr. 7 u. 8), die von dem „altare antieo“ des Domes stammen sollen(?).

5) Geseh. d. Renaiss. 1891, S. 316. Vergl. auch den Schnitzaltar im Museo Civieo zu Lodi von Ambrogio und Pietro Donati 1495 (aus der Incoronata).

6) Vergl. Schneeli, Renaissance in der Schweiz. München 1896. S. 127ff., Abb. 6.

7) Sehneeli, a. a. O. S. 128.



COMO. DOM. S. ABONDIO-ALTAR.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

beim Chorgestühl, bei dem Orgelgehäuse und den Möbeln, neben der Intarsia zu einer rein plastischen Arbeit von gleicher Ausdehnung sonst kaum je gelangt ist. Schon in diesem Sinne besitzt der S. Abondio-Altar nur ein einziges Gegenstück: den Hochaltar der Kirche des B. V. Assunta (S. Lorenzo) zu Morbegno in der Valtellina. —

Die stilistische Würdigung des Abondio-Altars hat zunächst eine Reconstruction vorzunehmen. (Taf. XII.) Die untere Hauptwand wird durch vier Candelabersäulen in drei Felder getheilt, von denen das mittlere durch die Nische mit der Statue des Titelheiligen, die seitlichen durch je zwei quadratische Reliefs aus seiner Legende gefüllt sind. Dieses Untergeschofs war aber zweifellos ursprünglich viel höher. Das erhellt bereits aus der Thatsache, dafs die S. Abondio-Statue in die jetzige Mittelnische nur nothdürftig eingezwängt ist — ihre Mitra wird von dem Nischenbogen theilweise verdeckt — und ferner aus dem argen Mifsverhältnifs zwischen dem heutigen Unter- und Obergeschofs. In der oberhalb des intacten, predellenartigen Sockels folgenden unteren Hauptwand fehlt auf jeder Seite je ein quadratisches Relief, und um dessen immerhin beträchtliche Höhe von 80 cm sind Nische und Candelabersäulen verkürzt. Setzt man hier die ursprünglichen Höhenmafse wieder ein, dann gewinnt die Gesamterscheinung und vor allem die Wirkung des jetzt zu schwer lastenden, figurenreichen Obertheiles ungemein. Auch der letztere ist dreifach gegliedert, aber in drei gleichmäfsig hohe, tiefe Rundbogennischen, deren mittlere die von Gottvater gesegnete thronende Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknaben zeigt, während die Seitennischen die Statuen der S. Catarina und S. Lucia umschliefsen. Vor den Trennungspfeilern dieser Nischen, also oberhalb der Candelabersäulen des Untergeschosses, stehen Statuetten des SS. Protus, Rochus, des Täufers und S. Hyacintus, die nur die halbe Höhe der Nischenstatuen erreichen, denn über den Nischenpfeilern, zu Seiten der Rundbogen, wird das verkröpfte Gebälk von kleinen, auf Consolen fufsenden, capitälartigen Säulenstützen getragen. Die Dreitheilung klingt auch in der Bekrönung oben fort. Das Mittelstück endet dort in eine vieleckige Edicola, deren geschweiftes Dach eine Laterne mit kleiner Kuppel trägt, die Seitenfelder gehen in Ziergiebel mit volutenartig gerollten Ranken und Akroterien aus. Ueber alle Theile ist reichste Kleinplastik gebreitet. Wie am Sockel in den länglichen Hauptfeldern die Halbfigürchen der Apostel und des Heilandes selbst, an den Säulenpostamenten die der vier Evangelisten angebracht sind, so enthält die den ganzen Altar bekrönende Edicola vorn die Gruppe der „Pietà", während die seitlichen Giebelfelder Gabriel und Maria umschliefsen. Dieser Mikrokosmos ist dann auch oben in reichster Fülle vertheilt. Ueber den Seitenakroterien vereinen sich ganze Schaaren von Puttenengeln zum Reigentanz, ihre singenden und musicirenden Genossen bekrönen einzeln die Spitzen dieser Giebel, und die niedrigen Muschelaufsätze neben ihnen ragen auf dem Dach der Edicola über Cerubimköpfchen auf. Je zwei Figürchen hängen jetzt sogar ganz frei vor der Hinterwand,[2]) während in der Laterne Engel mit Schildchen Posto gefafst haben.

Diese ganze Compositionsweise offenbart die gerade in Como so charakteristische Uebertragung malerischer Spätgothik in die Sprache reiner Renaissance. Darin gleicht sie den Plinius-Tabernakeln. Als Stützenformen sind durchgängig die wohlbekannten Candelaber gewählt, bei denen das Holzmaterial oberhalb der eigentlichen Capitäle noch seltsame, durchbrochene Knäufe mit Vasen und frei angesetzte Eckvoluten anbringen liefs. So sind auch am Krönungstheil Ranken, Delphine, Füllhörner und andere Zier aus Einzelstücken frei herausgeschnitzt, und dann an einander oder an die Muscheln und auf die gewölbten Dachflächen gelegt. Am Predellenfries sind die aus zierlichen Weinranken herauswachsenden reliefirten vergoldeten Halbfigürchen ebenfalls mit ausgeschnittenen Contouren auf den blauen Fond geheftet, und besonders in den Friesen des Gurt- und des Krönungsgesimses sowie als Rahmen der Reliefbilder gewinnt diese durchbrochene Ornamentik die denkbar gröfste Freiheit, wobei die zartesten Ranken mit eleganten Grotteskenfigürchen reizvoll verbunden sind. Ihre Formensprache wird ferner auch von der Malerei aufgenommen

1) Dieselben befinden sich im Museum des Castelles zu Mailand.

2) Oder sind diese Figürchen dort erst nachträglich angebracht? Auf der Eckmuschel links und ferner am Thronsessel der Madonna fehlt jetzt je ein Engelfigürchen.

und überspinnt nicht nur die Nischenpfeiler, sondern selbst in den baulichen Hintergründen der Reliefs alle Theile, wie denn auch alle Gewänder meist in Gold durch Handmalerei — nicht etwa durch aufschablonirte Muster — prächtig verziert sind.

Die Gesamtanordnung und die gröfseren decorativen Einzelglieder dieses Altars fügen sich also, sobald man die Einflüsse der Holzschnitztechnik in Rechnung zieht, der Stilweise der Rodari völlig ein, und meist auch die Ornamentik, nur dafs die häufig etwas plumpen Bildungen der Steinsculpturen hier zart und fein geworden sind. Anders aber steht es um das Figürliche. Da könnte im Grunde höchstens die auch an diesem Altar auffällige Neigung zu einem fast schwärmerischen Gefühlsausdruck eine Verwandtschaft mit der Kunst der Rodari andeuten, während sowohl die Typen, Physiognomien und Trachten, wie die formale Behandlung besonders der Falten einen gänzlich anderen Charakter tragen.

Man dürfte denselben wohl schon als Hochrenaissance bezeichnen. Ein ähnlicher Gegensatz trennt ihn von der Art der Rodari und Omodeos, wie etwa den Stil eines Gaudenzio Ferrari und Luini von dem Bergognones. Den Rodarischen Figuren gegenüber hat die ganze Gestaltenwelt dieses Altars etwas Vornehmes, Feines, besonders in den Einzelstatuen. Dabei bleibt jedoch das Volksthümliche ganz gewahrt, und eine noch weit gröfsere Kluft als von der Art der Rodari, scheidet diese Kunst von dem Classicismus etwa eines Busti. Wie schlicht und doch eindringlich spricht die Gestalt des S. Abondio zum Beschauer; wie graziös wirkt die ruhige Art der beiden Märtyrerinnen! Die Neigung zum Weichen, Empfindsamen gewinnt an den vier Heiligenstatuetten die Oberhand, aber die Pietà-Gruppe oben bleibt kraftvoll genug. Hier wird der Vergleich mit den geschilderten Reliefs derselben Scene von den Mantegazza (im Querhaus der Certosa und am Ospedale zu Pavia) für die in Cinquecentokunst übergehende Richtung besonders bezeichnend. Die erzählenden Darstellungen bedienen sich aller Mittel des reifen lombardischen Reliefbildes, mit ihrem Aufgebot vieler Neben- und Füllfiguren sowie mit ihren reichen baulichen Hintergründen, und auch dabei weist die Vertiefung der Fläche, der Stil der Bauformen und das Figürliche über die Art der Mantegazza und Omodeos wie der Rodari selbst doch wesentlich hinaus. Die Gebilde ordnen sich nicht mehr nur flächenhaft hinter einander, sondern in körperlicher Illusion, und über den Figuren bleibt dank der geschickten Reliefperspective mit vor- und zurückspringenden Theilen und Deckenöffnungen Luft und Raum genug, um das Gesamtbild natürlich erscheinen zu lassen, obgleich zuweilen sogar fünf Figurenreihen hinter einander dargestellt sind. Es ist ein ähnliches Entwickelungsstadium des Reliefstiles, wie etwa am S. Apollonio-Monument im Dom zu Brescia. Dabei wird Alles äufserst lebhaft erzählt. Ein Meisterstück ist in diesem Sinne besonders das obere Relief links, wo S. Abondio von seinem Bischofsitz aus gegen die Häretiker predigt und im Hintergrund deren Schriften verbrannt werden; höchst lebendig auch das Gegenstück rechts, wo sich S. Abondio vor dem ihm entgegen schreitenden S. Amanzio neigt und dieser ihn dann von seinem Sterbebette aus zum Nachfolger weiht. Rechts unten ist die Auferweckung des Sohnes des Regulus und die im Hintergrund stattfindende Taufe eindringlich und würdevoll geschildert, während in der Devotionsscene links S. Abondio selbst freilich gar zu gespreizt einherschreitet. Dieser Gestalt hat vor allem die conventionelle Behandlung des Faltenwurfes geschadet, dessen noch immer etwas zerknitterte Zeichnung die Lage der Gliedmafsen nicht stets genügend klar werden läfst. Einzelne genrehafte Füllfiguren machen sich besonders bemerkbar: so an dem letztgenannten Relief der rechts mit dem Baret in der Hand heranschreitende, modisch gekleidete Krieger, der Knabe, der auf der Predigtscene ein Hündchen am Schwanz zerrt,[1]) besonders aber am Sterbebett des S. Amanzio die Gruppe der Beter vorn, von denen einer mit einem Augenglas bewaffnet liest, und die durch die Galerie oben herabschauenden Engelkinder. Alles Beiwerk ist ungemein sorgsam durch Malerei und Vergoldung detaillirt, wobei Architektur und Landschaft mit Gold gleichsam „gehöht“ wurden. Selbst die Pfeilerchen der architektonischen Hintergründe zeigen in ihrer Candelaberfüllung gemalte Putten.

1) Auch im Vordergrund des Reliefs links ein Hund mit einem Knochen. Die Figur hinter ihm ist abgebrochen.

So auffällig dieses Werk in der Reihe der bisher erörterten Renaissancedenkmäler bleibt, so nahe ist seine kunsthistorische Beziehung zu seinem einzigen ihm schon in Material, Gesamtform und Mafsstab gleichenden Gegenstück, das im Veltlin erhalten ist. Der Madonnenaltar in S. Lorenzo zu Morbegno, der zu einer Höhe von etwa fünf Metern fast bis zum Gewölbe der Kirche emporsteigt, ruft auf den ersten Blick, noch lebhafter als der S. Abondio-Altar, die Erinnerung an transalpine Schnitzwerke wach, aber auch er zeigt selbst nicht das kleinste gothische Detail, sondern ist vollständig in den gleichen echt lombardischen Zierformen gehalten, wie der Altar von Como; ja gerade der Aufbau und die Ornamentik sind es in erster Reihe, die hier auf den Antheil der gleichen Künstler schliefsen lassen. Auch in Morbegno wird die untere Hauptwand durch Candelabersäulen in drei Felder gegliedert, auch dort umschliefsen diese Säulen zwei Nischen mit Heiligenstatuen — S. Lorenzo und S. Bernardino da Siena —, während die Mitte hier allerdings von einem Frescobild der thronenden Madonna eingenommen wird. Die beiden Heiligenstatuen sind hier weit kleiner als in Como und ebenso natürlich ihre Nischen, denn unterhalb der letzteren sind zum Ausgleich mit der Höhe des mittleren Frescofeldes noch zwei Reliefs — die „Anbetung des Kindes" und die „Flucht nach Aegypten" — eingelassen. Drei Reliefs, „Christus im Tempel lehrend", das „Sposalizio" (Mitte) und die „Ausgiefsung des heiligen Geistes", bilden den Sockeltheil. So wirkt schon diese untere Hauptpartie bei ähnlicher Composition noch malerischer, als die in Como. Das gilt in höherem Grade vollends dann für die Bekrönung. Wo in Como nur ein polygonales Tempelchen nebst Laterne aufragt, ist hier eine reichere, von Delphinen und Sirenen eingefafste Edicola angeordnet. Frei, wie vor Bühnencoulissen, sind davor die schlanken, erregten Gestalten Mariae und des Engels Gabriel postirt; frei umgeben diese Edicola die Figürchen der zwölf Apostel, und an der Balustrade über dem Dach treiben auch hier musicirende nackte Puttenkinder ihr fröhliches Wesen. Die Krönung des Ganzen bildet die Assunta selbst, die von einer Mandorla umschlossene, gen Himmel schwebende Maria. Dieser Obertheil ist dem von Como stilistisch so nahe verwandt, dafs schon er allein mit grofser Wahrscheinlichkeit auf den gleichen Ursprung schliefsen läfst. Und das bestätigen auch die Reliefs und Statuen selbst, für die im allgemeinen die gleiche Charakteristik gilt, wie für die des Abondio-Altars, nur dafs die Reliefcompositionen in Morbegno unruhiger, fast möchte man sagen „barocker" sind als dort.

Die Entstehung des Madonnenaltars in Morbegno hat Felice Damiani documentarisch aufgeklärt.[1]) Als sein Hauptmeister darf kein Geringerer als Gaudenzio Ferrari gelten, der 1520 bis 1526 für ihn thätig war. Die Schnitzarbeit stammt von dem Bildhauer Giov. Angelo del Magno[2]) aus Pavia, und von 1522 an nahm an der Bemalung und Vergoldung ein Fermo Stella da Caravaggio theil. Gaudenzio schuf auch die jetzt verlorenen Flügel des Altars; und Gaudenzio und Luini malten ferner die grofsen Tafeln, welche im Dom von Como jetzt den S. Abondio- und den S. Giuseppe-Altar flankiren![3]) Allerdings sei hier betont, dafs die Mafse dieser Tafeln mit denen des Abondio-Altars nicht recht stimmen wollen, aber selbst ohne Berücksichtigung dieser theilweise mit Gaudenzios Namen verbundenen Gemälde bleibt die Wahrscheinlichkeit, dafs auch der S. Abondio-Altar von Gaudenzio Ferrari entworfen und überhaupt von den gleichen Künstlerkräften ausgeführt sei, dem Obigen gemäfs stilkritisch so lange mafsgebend, bis eine gesichertere Bestimmung gefunden ist. Als solche kann jedoch der Hinweis Montis[4]) auf Andrea Passeri da Turno kaum gelten, denn dieser vielbeschäftigte Glasmaler und Intagliator erscheint an dem Altar in S. Giorgio zu Grosio im Veltlin, wo er sich 1494 nennt,[5]) nur als Vertreter

1) Vergl. Documenti intorno ad un' ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno etc. im Arch. Stor. dell' Arte. 1896, S. 306 ff. Auf die Beziehung dieses Altars zu dem des S. Abondio wies ich bereits in dem kleinen Aufsatz des Rep. f. Kw. XX, 1897, S. 147 ff. „Der Meister des S. Abondio-Altars im Dom von Como" hin.

2) Von Damiani mit dem an der Certosa bei Pavia thätigen Angelo Maino identificirt.

3) Vergl. Monti, a. a. O. S. 150 u. S. 159 ff.

4) a. a. O. S. 148 f.

5) „1494 die 8 Martii Andreas Passeris de Turno f. hoc opus."

einer etwas bäurischen Kunst, und die Werthunterschiede zwischen dieser Arbeit und dem S. Abondio-Altar sind zu grofs, um sich selbst aus dem beträchtlichen zeitlichen Zwischenraum genügend zu erklären.

Andererseits fehlt es keineswegs ganz an Analogien, die selbst zwischen den grofsen Gemälden Gaudenzios und dem Abondio-Altar stilistisch vermittelten, und mindestens kann die Stilistik hier eine ähnliche Verwandtschaft feststellen, wie zwischen ihnen und dem Altar von Morbegno, nur mufs man sich hier wie dort von vornherein die unvermeidliche Vergröberung vor Augen halten, die ein solches Schnitzwerk einem Fresco- oder gar einem Tafelbilde gegenüber stets zeigen wird. Bei solchem Vorbehalt kann man selbst die Einzelfiguren von Como, besonders die beiden grofsen Märtyrerinnen allgemeingültig als Ferrari'sche Typen bezeichnen,[1]) und nicht minder die vier Heiligen-Statuetten, von denen besonders die beiden verzückt aufblickenden Gestalten rechts (S. Sebastian und S. Hyacintus) beispielsweise an Gaudenzios S. Georg am Altar in der Oberkirche zu Arona erinnern. Die prächtige Pietà-Gruppe in der krönenden Edicola kann mit der gleichen Scene in S. Gaudenzio zu Varallo verglichen werden. Dafs die winzigen Reliefs des S. Abondio-Altars mit Gaudenzios grofsen Fresken im übrigen nur wenige Berührungspunkte haben, ist selbstverständlich. Hier läfst sich zu Gunsten unserer Annahme allgemein etwa nur das Verhältnifs zwischen den Figuren und ihrer Umgebung und die Vorliebe für schlichte, aber in reicher Perspective wiedergegebene Hallenarchitekturen anführen. Zuweilen freilich stöfst man in Gaudenzios Fresken auch auf ähnliche Gruppen, und besonders auf ähnliche genrehafte, in den Vordergrund gerückte Figuren in modischer Zeittracht, wie in dem links unten befindlichen Relief des S. Abondio-Altars. —

Nach Monti ist Gaudenzio in Como selbst erst 1519 nachweisbar, während der Altar schon 1514 ausgeführt wurde, doch konnte der Meister den Entwurf — und nur um diesen handelt es sich zunächst — ebensogut aufserhalb Comos zeichnen, und die Vollendungsarbeiten mochten sich noch mehrere Jahre hinziehen. Man hat eben auch bei diesem Schnitzwerk den Antheil vieler Hände vorauszusetzen, und es ist keineswegs ausgeschlossen, dafs an der feinen Malerei auch Andrea Passeri theilnahm. Auf den Hauptruhm, das Ganze erdacht und entworfen zu haben, besitzt jedoch Gaudenzio Ferrari wohl den sichersten Anspruch. Dafs er als Maler den Bildnern Vorlagen schuf, hat nichts Auffälliges, am wenigsten in der Lombardei, wo der im ersten Band genauer erörterte Uebergang von der Gothik zur Frührenaissance in der plastischen Decoration des Domes vorzugsweise gerade durch Maler, durch Giovannino de Grassi und Paolino Montorfano, eingeleitet wurde. Am S. Abondio-Altar möchte man wenigstens an den grofsen Figuren freilich auch die Polychromie selbst einem bedeutenden Maler zuschreiben, denn sie ist von besonderer Vollendung.

Und der Dom von Como besitzt noch ein anderes bisher ganz unbeachtetes Meisterwerk, an dem sich Holzschnitzerei und Malerei in gleicher Reife vereinen.

Die grofse nördliche Halbkreisconcha des Querhauses ist erst um 1653 begonnen und um 1667 vollendet worden, allein die Kreuzigungsgruppe, von der sie ihren Namen „Cappella del Crocifisso" hat, ist ein weit älteres Werk, das erst 1674 von einer anderen Capelle des Domes hierher übertragen wurde.[2]) Wir besitzen eine genaue Beschreibung der Feierlichkeiten, unter denen dies geschah,[3]) in dieser ist jedoch stets nur von dem „S. Imagine", von dem „S. Cristo" die Rede. Ist dies die grofse Holzstatue des Gekreuzigten, die heute den Altar schmückt, dessen Kreuz die Magdalena umfängt und zu dessen Füfsen Maria trauert? Stilistisch könnte man diese köstlichen Figuren sehr wohl der Renaissance zuschreiben, und technisch zeigen sie bis auf die miniaturhaft feine Ornamentik die gleiche Art, wie der S. Abondio-Altar. An dem alten Altare del Crocifisso befanden sich 1515, wie Ciceri meldet, „vorzügliche" Gemälde „delli sagri Misteri del Dolore e

1) Für die Madonna sei auf die „Vermählung der Catharina" in der Collegiata zu Varallo hingewiesen.

2) Vergl. Monti S. 119.

3) Ciceri S. 89.

dell' Allegrezza", deren Schöpfer jetzt ebensowenig zu erkunden ist, wie ihr Verbleib. Aber selbst die Jahreszahl 1515 ist für uns nicht unwichtig, denn es wäre möglich, dafs sie auch für die Entstehung jener Kreuzigungsgruppe einen Anhalt gäbe, und dann rückte dieselbe in die unmittelbarste Nähe des S. Abondio-Altars.

* * *

## Tomaso und Bernardino Rodari im Veltlin.

Vierzig Jahre lang stand Tomaso Rodari an der Spitze der Dombauhütte von Como. Mit dieser Thätigkeit ist nur noch die des Filippo degli Organi an der Mailänder Kathedrale zu vergleichen. Kein anderer Hauptmeister der lombardischen Renaissance hat seine Wirksamkeit so lange auf ein einziges Werk concentrirt. In vier Jahrzehnten mufs die Stilweise eines Künstlers sich verändern, sich verbessern und klären, vielleicht aber auch zu trockener Manier werden, und ein solcher Entwickelungsgang mufs bei einer örtlichen Einschränkung des Lebenswerkes, wie sie in Como vorliegt, deutlich sichtbar hervortreten. In der That fehlt diese Erscheinung auch dem Charakterbild Tomasos keineswegs. Von dem S. Lucia- und dem S. Apollonia-Altar an sahen wir ihn langsam zu gröfserer Sicherheit und Freiheit gelangen und seine decorative Phantasie aus immer reicherem Borne schöpfen. Allein im ganzen bleibt seine Kunst doch Localkunst. Selbst der Eingriff des Stile Bramantesco hat ihn nicht auf ganz neue Bahnen geführt. Auch wo sich im Figürlichen und Decorativen neue, stärker auf die Hochrenaissance hinarbeitende Züge finden, wird fraglich, ob sie Tomasos eigenem Meifsel zu danken sind. Eine Fülle von Bildhauern und Steinmetzen stand neben ihm, abgesehen von seinen Brüdern Giacomo, Bernardino, Donato, zahlreiche Meister, von denen wir vorerst nichts weiter kennen als die Namen. Und diesen möchte die Stilkritik noch einzelne andere gesellen, die in den Acten nicht genannt werden, besonders Battaggio da Lodi und ferner die Pedoni nebst einigen der in Brescia thätigen Bildhauer. Die Arbeiten an der Kathedrale von Como wurden, wie am Mailänder Dom und an der Certosa bei Pavia, zu einem Centrum für eine grofse Schule, deren Sendboten auch in die Ferne zogen.[1])

Aber Tomaso selbst und seine Brüder haben ihre Kunst nachweisbar auch persönlich über die Grenzen der Stadt Como weit hinaus getragen, bis tief in das Bergland der Valtellina. Das lehrten einzelne schon längst bekannte Inschriften, und neuerdings ist es durch die Localforschung bestätigt worden. Guglielmo Felice Damiani, dem man den Aufschlufs über den Altar von Morbegno dankt, hat der Thätigkeit Tomaso Rodaris im Veltlin ein Schriftchen[2]) gewidmet, das die Arbeiten Montis[3]) in willkommener Weise ergänzt. An erster Stelle erörtert er den Antheil Tomasos an der Decoration der Kirche S. Lorenzo (dell' Assunta) in Morbegno. Zeitlich voran aber ging zunächst Tomasos Arbeit für die Kirche S. Maurizio in Ponte. Wie an der Kathedrale von Como galt es dabei, älteren Theilen einen Neubau im Renaissancestil anzufügen. Der Kern der Kirche gehört dem frühen Mittelalter an,[4]) und darauf weist noch heute der Campanile stolz genug hin, das Hauptportal aber zeigt den gleichen Uebergangsstil, wie die Façadenpforten der Kathedrale von Como. Wie dort finden sich an demselben die kräftig spiralförmig ge-

1) Von der Kunstweise der Rodari oder ihrer Schule besitzt jetzt auch Mailand einige Proben. Vor allem gehört die aus dem Borgo di S. Rocco in Como stammende Relieftafel mit der Madonna im Castellmuseum hierher. Im oberen Haupttheil ist über einem grofsen Cherubimkopf die Halbfigur der Maria mit dem segnenden Christkind zwischen zwei musicirenden Engeln wiedergegeben; unten halten zwei nackte Putten einen Kranz um ein Wappenschild. Vergl. Bollettino etc. del Museo Archeol. Serie II. Anno II. Milano 1890, S. 15 ff. mit Abb. Stilistische Beziehungen zur Art der Rodari hat auch das vortreffliche und ungewöhnlich gut erhaltene Relief der „Anbetung des Kindes" in S. Carlo. Vergl. S. 163 Anm. 2. Von einigen jetzt zerstreuten Arbeiten im Stil der Rodari besitzt das Museo Civico in Como Photographien. Ebendort eine in diese Schule gehörige weibliche Statuette und gute Porträtmedaillons.

2) Tomaso Rodari e il rinascimento nella Valtellina in der Zeitschrift: Periodico della Società Comense. Vergl. XII (1897) fasc. 45°.

3) Atti etc.... del Ninguarda, a. a. O.

4) Vergl. Monti, a. a. O. I, S. 324.

drehten Säulen, von flachem, derbem Rankenfries begleitet und mit den gleichen spätgothischen Kelchblattcapitälen bekrönt. Diese Säulen tragen den seitlich noch von Consolen gestützten Architravbalken, und ihre Schäfte setzen sich auch am Lünettenrahmen fort, dessen mit Schnebbe versehener Spitzbogen in eine flotte Kreuzblume ausgeht. Er umschliefst bekanntlich ein prächtiges Renaissancewerk, eine Madonna Luinis, aber seine eigene Decoration bleibt innerhalb der Gothik der sechziger Jahre des Quattrocento. Der Chor dagegen ist das Werk Tomasos und seines Bruders Jacopo; den Vertrag hierüber schlofs er mit dem Decano, der Comunità und der Scuola della B. V. am 6. Juni 1488. Tomaso scheint nur den Entwurf geliefert und die Ausführung überwacht zu haben, die letztere selbst, besonders die Bildhauerarbeit, fiel seinem Bruder zu, der in Ponte blieb „ad laborandum in marmore figuras et alia necessaria et ad ingeniandum omnia quae erunt necessaria". Der ganze Chor zeigt die Formensprache des Stile Bramantesco, wie sie an den Langseiten des Domes von Como herrscht. Wie dort wird ein baulich schlichter Kern — eine dreiseitige Chortribuna mit zwei Seitenfenstern[1]) — nur durch die decorative Verkleidung geadelt. Auf dem gemeinsamen, hohen, gut gezeichneten Sockel mit farbig reizvollem Wechsel von Granit und Marmor erheben sich an den Ecken flache, in der Mitte gebrochene Pilaster. Die beiden rundbogigen Fenster sind rechteckig umrahmt und mit kräftigem Gebälk versehen, und den Hauptfries beleben runde Scheiben rothen Marmors. Am Aeufseren also ein rein architektonischer Schmuck! Im Inneren dagegen gesellt sich diesem eine ziemlich reiche Zierplastik. Die Halbsäulen in den Ecken des Chorpolygones und die Pilaster an den Ecken des auf dasselbe folgenden Kreuzgewölbes sind mit reichen Frührenaissancecapitälen versehen, in den Friesen darüber blieben noch bis heut, umgeben von schlechten Barockmalereien, sechs Medaillons von Heiligen erhalten, und die Sacristeithür an der Nordseite ist von einem stattlichen Marmorrahmen eingefafst. Allerdings handelt es sich hier meist nur um Werkstattsarbeit. Die Pilasterfüllungen dieser Thür, die sich aus mageren Ranken und Kelchen zusammensetzen, können sich mit denen der Comasker Portale nicht messen. Eher noch erinnern an einzelne dortige Motive die Capitäle der Gewölbepfeiler mit dem Bramantesken Friesband — bei dem einen Paar durch Delphine, bei dem anderen durch Medaillons belebt — und mit den Cherubimköpfen und musicirenden Putten. Der Ausführung nach sind dagegen die vortrefflichen sechs Heiligenmedaillons erwähnenswerth.[2]) Da man hier dem Wortlaute des Vertrages gemäfs auf eigenhändige Arbeit Meister Giacomo Rodaris schliefsen darf, bietet sich eine Handhabe, seinen Antheil am Bildschmuck der Portale und Fenster am Dom von Como zu bestimmen, wichtiger aber ist, dafs diese Büsten mit den scharf geschnittenen Zügen und dem blasigen Faltenwurf den ja auch äufserlich ähnlich verwertheten Köpfen in der Miracoli-Kirche in Brescia und in S. Maria delle Grazie in Mailand recht ähneln.

Das zweite Werk, welches den Namen der Rodari im Veltlin trägt, lehrt ein neues Glied der Familie kennen: Meister Bernardino, einen anderen Bruder Tomasos, der in den Acten der Dombauhütte von Como beispielsweise 1500 neben ihm, Giacomo und Donato genannt wird. Es ist die Portalumrahmung von S. Stefano in Mazzo mit der sowohl von Monti wie von Damiani nicht ganz richtig wiedergegebenen Inschrift: Hoc · opvs · complevit m̄gr. Bn̄ardinvs · de · Marosia[3]) (am linken Pfeiler) und 1508 a · di · 28 Febrv. (am rechten Pfeiler), ein Werk, das also ein Jahr nach der Vollendung der Porta della Rana und ein Jahr vor der Innenseite des Comasker Südportales entstand. In der That setzt sich sein Schmuck aus Motiven der Domthüren zusammen. Die flach reliefirten, ziemlich derb behandelten Füllungen der Seitenpilaster, die sich aus Kelchen, Sirenen,

1) An denselben prächtiges Schmiedeeisengitter. Die Kirche wurde 1878 restaurirt.

2) Die Umrahmung des Olio Santo ist eine dürftige Handwerksarbeit von 1536.

3) Beide lesen fälschlich „Jacobus de Maroxia" und verwechseln aufserdem die Thür von S. Stefano, welche die Inschrift trägt, mit der viel roheren, unbezeichneten des Baptisteriums. Vergl. Monti, Atti del.. Ninguarda, a. a. O. S. 354 Anm. 1 und Damiani, a. a. O. S. 8. Die richtige Stätte und Inschrift giebt schon Oldelli in seinem Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino, Lugano 1807 u. 1811, I, S. 158 und Merzario, Maestri comacini, a. a. O. I, S. 571, der diesen Bernardino mit dem 1513 in Como genannten Bernardino del fu Musgrolo identificiren will.

Masken und Delphinen candelaberartig aufbauen,[1]) gleichen noch am ehesten denen des Nordportales von Como hinter den Säulen. Ihre Bekrönung bildet links die Gruppe Adams und Evas, rechts die zweier Wappen haltender Engel. Die Lünette umschliefst den S. Stefano, ist seitlich von zwei musicirenden Engeln flankirt und von einem Delphine enthaltenden Friesband umrahmt.[2]) In noch weit stärkerer Vergröberung zeigt sich in Mazzo der Einflufs der Comasker Zierstücke, besonders der Innenseite des Südportales, an dem Portal hinter dem Baptisterium,[3]) dessen Pilaster in je vier Flachnischen weibliche Heilige und oben die Gestalten der Verkündigungsscene enthalten. Diese Thürumrahmung ist unbezeichnet und eine so rohe Handwerksarbeit, dafs man sie Meister Bernardino nicht wohl zutrauen kann.[4]) Dagegen dürfen ihm mit gröfster Wahrscheinlichkeit die beiden Seitenportale der Kirche der Madonna di Tirano zugeschrieben werden, deren südliches die Datirung: a di 21 · Martii · 1506 trägt.[5]) Fast vollständig gleichen sie den Innenseiten der beiden Comasker Langhauspforten und der ihnen entsprechenden Fenster. Beide erscheinen durch die wenig glücklichen Verhältnisse niedrig und gedrückt. Das fragmentarisch erhaltene Nordportal zeigt nur noch oben die betende Madonna, seitlich zwei Engel, am Fries Greifen und in der Laibung zwei Medaillonköpfe; das Südportal dagegen hat neben den Candelaberfüllungen der Pilaster und deren Kaisermedaillons auch den ganzen oberen Theil bewahrt: über dem Fries, wo Sirenen den Schild mit dem I·H·S halten, eine Lünettenbekrönung nach Comasker Muster, die im Innenfeld die Madonna und oben die Freistatuetten Christi zwischen zwei heftig bewegten Engeln trägt. — Den köstlichen, später zu schildernden Hochrenaissancefriesen der Façade gegenüber verhalten sich diese Arbeiten ähnlich, wie im Dom von Como die älteren Rodari-Altäre und die Portale zu den unter den Orgeln angebrachten Fragmenten.

Diesen Rodari-Werken von Ponte und Mazzo gesellen sich auch zwei Denkmäler in Morbegno. Das eine, Portal und Vorhalle der jetzt in eine Caserne verwandelten Kirche S. Antonio, besitzt nur den stilistischen Stempel ihrer Werkstatt. Die eigentliche Pforte innen schliefst sich wiederum der oben genannten Gruppe von Portalen an. Ihre Pfeiler umschliefsen vorn die Medaillons Mariae und des Engels Gabriel, nach innen Porträts zweier Mönche, die Lünette aber eine gröfsere, ziemlich steife Pietà-Gruppe: Christus zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren, ein unmittelbares Gegenstück zu der gleichen Darstellung an der Innenseite des Comasker Südportales von 1509. Der Porticus selbst zeigt, gleich den beiden angrenzenden Höfen, die reinste Frührenaissance. Sein cassettirtes Tonnengewölbe ruht auf zwei Mauerpfeilern und zwei schlanken, von doppelten Ringen umgürteten Säulen, deren prächtige Capitäle nebst dem ornamentirten Stirnbogen des Gewölbes die Weise des Tomaso Rodari selbst spiegeln. Da ist die Architektur und die plastische Decoration ein würdiges Gehäuse für Gaudenzio Ferraris Lünettenfresco der Geburt Christi. Für die Kirche S. Lorenzo in Morbegno endlich hat Damiani den Antheil Meister Tomasos urkundlich nachgewiesen. Sie wurde um 1418 begonnen, und Tomaso trat dem Werk erst ein Jahrhundert später nahe. Aber schon in ihrem früher bestimmten baulichen Organismus ist diese Kirche nicht uninteressant. Sie gehört zu den Centralanlagen, denn auf das kurze, einschiffige Langhaus folgt eine stattliche, durch zwei Halbkreiseonchen mit Altären ausgezeichnete Vierung mit octogonaler Kuppel, darauf ein dem Langhaus räumlich fast ebenbürtiger Chor mit zwei Gewölbetraveen und Tribuna. Das Aeufsere wirkt vor allem durch seine plastische Geschlossenheit. Die Zierformen beschränken sich auf Blendarcaden mit decorativen Malereien und auf die marmornen Umrahmungen der beiden Fenster, der Rose und besonders wiederum des Portales. An den Fenstern sind sie nur durch feine Profilirung, an der Rose durch ein Madonnenmedaillon ausgezeichnet, das Portal aber trägt an seinen Seitenpfeilern hängende Zier, ähnlich wie an ein-

1) An den Innenwandungen der Pfeiler, wie in Como, zwei Porträtköpfe.

2) Der Architrav ist durch einen Gipsabgufs nach einem Architrav der im folgenden geschilderten Seitenportale von der Kirche der Madonna di Tirano ersetzt.

3) Im Inneren ein ebenso derb gearbeitetes Ciborium (von 1555) wie in Ponte.

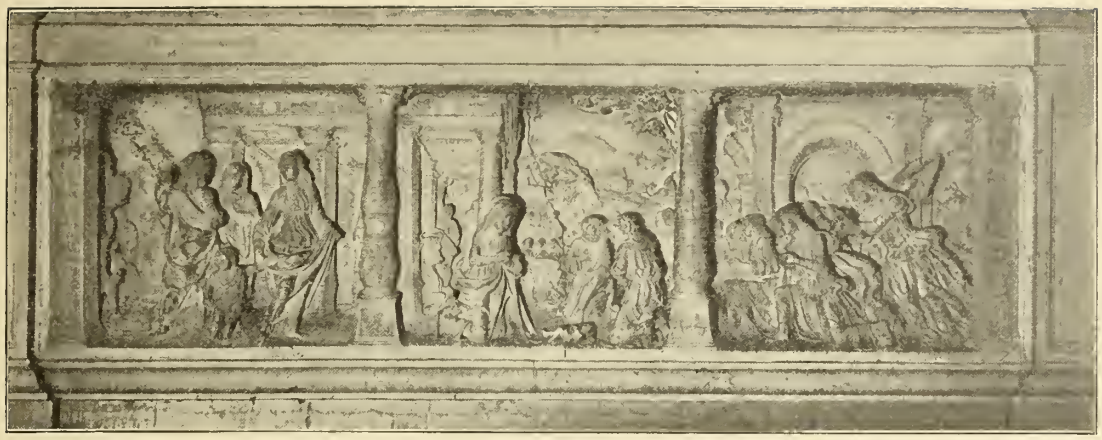
4) Inschrift rechts daneben: Marmoreum fondus qu.... an. MDVI. Alexander·PH·MED·DI.

5) Der Architrav zeigt die Inschrift: „Domus mea domus orationis vocabitur."

zelnen Fenstern der Südseite des Domes von Como, unten an den Sockeln in Hochreliefs Adam und Eva, und oben die Statuen der Verkündigungsscene. Die Arbeit an diesen Pilastern steht auf gleicher Höhe, wie an den beiden Seitenportalen der Kathedrale von Como. Der Architrav weist neben dem Huldigungsgrufs des Engels Gabriel — der B. V. Assunta war die Kirche geweiht[1]) — die Jahreszahl 1517 auf. Zwei Jahre vorher, am 12. Februar 1515, hatte die Compagnia dei Battuti mit Tomaso den Vertrag geschlossen, der neben ihm als „sotio" „maesto Ambrogio" nennt: Ambrogio Ghisolfi, der am 3. Januar 1519 an der Berathung über das Chormodell des Domes von Como theilnahm.[2])

So findet sich zwischen den Veltliner Bergen ein lebhafter Wiederhall der Renaissancekunst der Comasker Kathedrale. Für das kunsthistorische Charakterbild der Rodari bleibt diese Thatsache freilich nur von äufserem Werth: wesentlich neue Züge werden ihm im Veltlin nicht beigefügt.

1) Ueber den Fenstern steht: „Ave regina coelorum: ave domina angelorum."
2) Damiani, a. a. O. S. 6.



Siebentes Capitel.

# Die Miracoli-Kirche, die „Loggia“ und kleinere Denkmäler Brescias.

„Brixia magna potens Marco dominante triumphat.“

Brescias Geschick lehrt, wie unglücklich Italiens politische Verhältnisse des fünfzehnten Jahrhunderts auf die kleineren Gemeinwesen zurückwirkten. Den grofsen Centren, wie Florenz, Venedig, Mailand, boten die zum Theil von ihnen selbst ausgehenden Schwankungen und Wandlungen der politischen Macht bei allem Schaden eine nicht zu unterschätzende Förderung ihres Culturlebens. Die Urkraft desselben war eben stark genug, um gleichmäfsiger Pflege entrathen zu können, und die wechselreichen Stürme des historisch-politischen Himmels bewährten an ihr mehr ihren stählenden, als ihren zerstörenden Einflufs. Wo jedoch der Boden für die Entfaltung nationaler Eigenart an sich weniger günstig war, wurde ein Krieg nur zu häufig zu einem verheerenden Wirbel, der die Keime einer Culturblüthe für lange Zeit schädigte, wenn nicht gänzlich vernichtete.

Die Provinz Brescia bildete, seitdem die Stadt in den Kämpfen zwischen den Guelfen und Ghibellinen 1330 endgültig ihre Unabhängigkeit eingebüfst hatte, dauernd einen Zankapfel für die wechselnden persönlichen und staatlichen Machthaber der Nachbarländer. „Von den letzten Ausläufern der Brescianer Thäler bis zu der grofsen Curve des Olio-Flusses und den Ufern des Gardasees ein dauerndes Gemetzel streitbarer Haufen, deren zügellose Willkür oft mehr auf Beute als auf Sieg und Ruhm ausging, ein heftiges Streiten um die festen Plätze, die der Sieger meist ebenso schnell wieder verlor wie er sie erobert hatte“ — das ist das Gesamtbild der Kriegsführung des Quattrocento im brescianischen Gebiet, und nicht nur als Kampfpreis, sondern gleich häufig als Kauf- und Pfandgut fielen die Städte und Castelle einem neuen Herren zu.

Schwer lasteten diese Verhältnisse auf dem Leben der Hauptstadt. Farblos und beengt erscheint dasselbe im Vergleich mit der glänzenden Blüthe, welche die Renaissancecultur unter dem persönlichen Einflufs der Machthaber selbst in Mantua, in Ferrara, in Urbino, in Rimini entwickelt.

Und dennoch war die Renaissancestimmung aus den so oft bestürmten Mauern Brescias keineswegs stets gebannt. Fast rührend ist es, zu beobachten, dafs jede auch noch so kurz bemessene Frist zwischen den Kämpfen, ja selbst jede nur einigermafsen gefestete Ordnung im Inneren, sogleich den künstlerischen Trieb erweckt.[1]) Eine solche

1) Vergl. zum folgenden Gabriele Rosa, L'arte nella storia Bresciana. Milano 1878, und besonders Odorici, Storie Bresciane. Brescia 1882.

Epoche war, den Guelfen- und Ghibellinenfehden des Trecento gegenüber, schon der Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, als einer jener kraftvollen Abenteurer der Zeit, Pandolfo Malatesta, die Herrschaft führte. Es war kein ruhiger Besitz, obschon er den Rechtstitel — Pandolfo hatte Brescia von der Wittwe des „Conte di virtù“ als Pfand erhalten — für sich hatte, vielmehr mufste das Pfand in stetem Kampf gegen die Ghibellinen vertheidigt werden. Trotzdem blieb diese Signorie (1405 bis 1421) in der Brescianer Kunstgeschichte in günstigem Andenken.

Der Malatesta berief Gentile da Fabriano zur Ausmalung seiner Capelle, und auch einheimische Maler, ein Ottavio Prandino, ein Bartolomeo Testorino, fanden Arbeit. Als Pandolfo 1418 den Papst Martin V. aufnahm, fiel auch auf Brescia ein Strahl der festlichen Pracht, welche die Höfe der Condottieren bisweilen zu Raststätten des Humanismus und zum Wirkungskreis der Renaissancekunst machte.

Aber auf den Condottieren folgte in der Herrschaft Venedig (1425). Die Flagge S. Marcos hätte wohl die Macht gehabt, den Brescianern gesicherte Zustände zu schaffen, allein die sonst so kluge Republik beging diesmal von Anfang an einen verhängnifsvollen, politischen Fehler, indem sie sich dazu verstand, für die brescianischen Castelle und die einzelnen Liegenschaften Reservatrechte und Sonderverträge anzuerkennen: naturgemäfs eine Quelle dauernder Zwistigkeiten. Und fast ununterbrochen tobte die grofse Fehde zwischen der Republik und dem Herzog von Mailand, deren Wechselfällen die Venezianer das Haupt ihres eigenen Feldherrn, Carmagnolas, opfern zu müssen glaubten (1432). Unter seinem Nachfolger, Gianfrancesco Gonzaga, tritt für Brescia endlich wiederum eine auf wenige Jahre (1434 bis 1436) beschränkte Ruhe ein, und wiederum denkt man sogleich an künstlerische Aufgaben, — man plant einen Palast für die venezianischen Statthalter und eröffnet die „Piazza della Loggia“ — die allerdings bald der dringenderen fortificatorischen Arbeit, der Wiederherstellung der Festungswerke, weichen müssen. Und nunmehr folgen jene Zeiten, denen Brescia einen Weltruhm dankt: die Belagerung der Stadt durch die Mailänder unter Nicolo Piccinino, und ihre glorreiche Vertheidigung unter dem Podesta Cristoforo Donato und dem Capitano Francesco Barbaro, nicht nur gegen den übermächtigen Feind, sondern zugleich gegen Seuche und furchtbare Hungersnoth, eine der wenigen Ruhmesthaten in der italienischen Kriegsgeschichte des Quattrocento! — Der Tag von Ravarotto (14. Dec. 1438), an dem die vierhundert „Unsterblichen“ dem während der Renaissance so oft in leerer Prahlerei angerufenen Vorbild antiken Heldenmuthes thatsächlich folgten, hat jedoch nur über den Ruhm, nicht aber über das Geschick Brescias entschieden. Die bisherige Unsicherheit der Verhältnisse blieb bestehen, und auch noch in den folgenden vier Jahrzehnten erscheint die Stadt nur als das stets bedrohte Opfer des grofsen mailändisch-venezianischen Krieges, in dessen Mittelpunkt nun die kräftige Gestalt Francesco Sforzas tritt. 1441 war derselbe als Führer der Venezianer und als Befreier in Brescia eingezogen — neun Jahre später erhielt er als Nachfolger der Visconti die Mailänder Herrschaft: eine folgenschwere Verschiebung der Machtverhältnisse, die auf das Geschick Brescias nicht günstig wirken konnte. Noch trauriger aber gestaltete sich dasselbe nach des Sforzas Tode (1466). Die neue Mauer, mit welcher man im gleichen Jahre die Stadt umzog, bot gegen den schlimmsten Feind der italienischen Städte, gegen die Pest, keinen Schutz; das Jahr 1478, in welchem eine furchtbare Seuche, der „mazzucco“, mehr als 30000 Todte forderte, war für Brescia wohl das unglücklichste des ganzen Jahrhunderts, und kaum war diese Plage überwunden, als der Krieg zwischen Venedig und dem Herzog von Ferrara (1482) die entvölkerte Provinz von neuem den Plünderungen von Feind und Freund preisgab. Die vorangegangenen Qualen und die Zügellosigkeit der venezianischen Bundestruppen machen es begreiflich, dafs die Brescianer an dieser Fehde nur unfreiwillig theilnahmen und den Friedensschlufs (August 1494) freudig begrüfsten. Und diesmal sollte sie die Hoffnung auf ruhige Zeiten nicht täuschen! Bis in die ersten Jahre des Cinquecento berichten die Annalen der Brescianer Kriegsgeschichte nur unbedeutende Sonderfehden. Diese beiden Jahrzehnte sind für die Stadt während des ganzen Quattrocento fast die einzige Epoche politischer Ruhe — sie sind auch eine Blütheperiode des Brescianer Cultur- und Kunstlebens. Damals legte das Wirken Vincenzo Foppas den Grund zur Malerschule

von Brescia, aus der ein Moretto und Romanino hervorgehen sollten, damals entstanden die beiden Bauwerke, welche der Stadt in der allgemeinen Geschichte der Architektur und der Plastik der Renaissance dauernd eine beachtenswerthe Stellung sichern: die Miracoli-Kirche und der Palazzo della Loggia.

## Die Miracoli-Kirche.

### Das Innere. Aeltester Bildschmuck.

S. Maria de' Miracoli ist baulich eine ganz eigenartige Schöpfung. Jeder plastischen Geschlossenheit bar, übt die Kirche keine bedeutende Gesamtwirkung aus. Ihr Inneres bietet mehr Raumbelebung, als Raumbegrenzung. Der Wechsel von gröfseren und kleineren Kuppeln, breiten Tonnengewölben und Arcaden erscheint wie ein Ausschnitt aus einem Ganzen, das beliebig erweitert werden kann. Kein geringeres Vorbild mag die Phantasie des Erbauers beeinflufst haben, als die Marcus-Kirche in Venedig. Wie dort, herrscht in der Grundrifsdisposition die Form des griechischen Kreuzes mit leiser Betonung der dreischiffigen Anlage, und wie dort entfaltet dieses System den Reiz malerischer Durchblicke — freilich nicht mehr mystisch und ernst, im goldigen Dämmerschein eines farbendurchglühten Halbdunkels, sondern in heiterer Pracht, in scharfen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten. Mehr Festsaal, als Kirche, gleicht dieser Bau der Verkörperung einer glücklichen Künstlerlaune, die das Hergebrachte, Regelmäfsige geflissentlich meidet. Die räumliche Mittelfläche, die Vierung des Kreuzes, bleibt ohne architektonische Auszeichnung: sie, die vier rechteckigen Eckräume, und der Chor sind durch Tonnengewölbe geschlossen, und nur über den vier quadratischen Armen des Kreuzes erheben sich Kuppeln, von denen die beiden in der mittleren Längsachse befindlichen weitaus breiter und höher sind, als die seitlichen. Der stärkste Widerspruch zu dem Renaissanceideal einer Centralkirche! Da die vier Kuppeln der Mitte des Baues sogar „förmlich ausweichen", bezeichnet Burckhardt das „ganze tolle Prachtstück" scherzweise als einen „Centrifugalbau". (Abb. 110.)

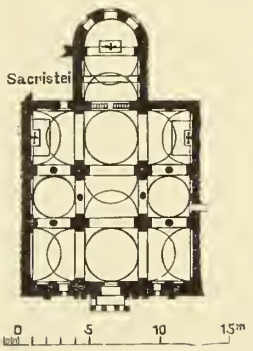


Abb. 110. Brescia. S. Maria de' Miracoli.

Der Schöpfer des Planes ist nicht bekannt, obgleich die Baugeschichte selbst, dank der leider an wenig bekannter Stelle in seltsam feuilletonistischer aber sehr geistvoller Form veröffentlichten Studie von A. Cassa[1]) und den Untersuchungen des Architekten Luigi Arcioni,[2]) welcher die Restauration der Kirche leitete, klargestellt ist. Maria, „der Wunderthäterin", ist die Kirche gewidmet, ein wunderthätiges Madonnenbild gab den Anlafs zu ihrer Erbauung. Dasselbe befand sich auf der Mauer eines im borgo S. Nazaro, in der contrada di Crema, gelegenen Privathauses, welches 1486 infolge der stetig zunehmenden Verehrung dieses Madonnenbildes auf Rathsbeschlufs aus dem Privatbesitz des Federigo de Pelaboschi (Pelabrochi) käuflich in den der Stadt überging. Zunächst scheint das Bild lediglich einen capellenartigen Schutzbau erhalten zu haben. Man legte der Front des Pelaboschi-Hauses zwei Pfeiler vor und verband dieselben durch zwei Bogen übereinander, sodafs eine doppelstöckige Bogennische entstand. Die obere umschlofs das Bild selbst, in der unteren, die durch Schranken von der Strafse getrennt war, stand ein Altar, für welchen 1487 der Sohn des Federigo Pelaboschi als Priester angestellt wurde. Schon im folgenden Jahre aber beschlofs man, nachdem die Verwaltung der offenbar sehr reichlich fliefsenden Spenden nicht ohne Eingriff des Papstes und des Dogen von Venedig geregelt war, hier eine Kirche zu errichten, und das Terrain durch den Ankauf einiger

1) Vergl. die Sammlung von Aufsätzen, die gelegentlich der Errichtung des Arnold-Denkmals in Brescia unter dem Titel „Brixia" 1882 veröffentlicht wurde. Aufsatz VII.

2) Ztschr. Arte decorat. italian. IV. S. 76 u. f.

Nachbarhäuser zu erweitern. Am 13. Mai 1488 ward eine fünfgliedrige Commission zur Beurtheilung des Bauplanes erwählt, und bereits am 17. Juli erfolgte die feierliche Grundsteinlegung.

Diese Vorgeschichte kehrt bei ähnlichem Anlafs oft ähnlich wieder, aber sie ist hier besonders beachtenswerth, weil sie die Gestalt der Kirche selbst nicht unwesentlich beeinflufst hat. — Das Madonnenbild, ein Fresco, befand sich, wie gesagt, an der Frontseite des dem Pelaboschi gehörigen Hauses, im ersten Stockwerk, und dieser Theil desselben mufste füglich erhalten, d. h. dem Körper der neuen Kirche einverleibt werden.[1]) Auch die Anordnung jenes ursprünglichen, 1486/87 hergestellten, inneren capellenartigen Schutzbaues vor dieser Wand ist noch zu erkennen: zwei Arcaden übereinander. An der Innenseite der Frontwand sind die Belege hierfür in der Mauer selbst zu finden, aufsen deutet der hinter dem Säulenporticus liegende Theil der Eingangswand darauf hin. Er hat jetzt seine Thüröffnung in der Mitte, aber es bedarf nur eines flüchtigen Blickes, um zu erkennen, dafs dieselbe erst später eingefügt wurde. Die ursprünglichen Eingänge befanden sich rechts und links an den Seitenwandungen. Diese Thüröffnungen sind ausgemauert worden, als man den mittleren Eingang durchbrach, hinter ihnen aber ist im Inneren der Mauer noch die alte Anlage bewahrt.[2]) Dafs sich dort seitlich zwei Eingänge befanden, ist jedenfalls zweifellos, da nur ihre Oeffnungen selbst geschlossen, ihre decorativen Umrahmungen aber noch völlig erhalten sind. Und diese gehörten auch stilistisch zu den ältesten Theilen des reichen Schmuckes dieser Façade, denn nicht nur der Decoration des heutigen, frühestens wohl gegen Mitte des Cinquecento entstandenen Mittelportales,[3]) sondern auch der des vorgebauten Porticus dürften sie zeitlich vorausgehen.

Auf diesen beiden kleinen, jetzt vermauerten Thüren ruht noch heute der Reiz der Frührenaissance. Ungewöhnlich graziös sind schon die Mafsverhältnisse, sowohl an der Oeffnung im Lichten selbst, wie zwischen ihr und dem ganz schlicht und gleichartig durch Perlstab und Blattcarnies verzierten Rahmen. Der letztere ist von gleichmäfsiger Breite, nur oben tritt ein Gesims hinzu, und dieses dient zugleich als Basis für den Figurenschmuck, welcher das Ganze malerisch bekrönt — malerisch, denn die dortigen Reliefgestalten entbehren jeder Umrahmung, sie sind als Freifiguren gedacht, Reliefs nur in dem äufserlichen Sinn, dafs sie mit der Wandfläche materiell verbunden bleiben. Formal wie inhaltlich herrscht hier eine ungewöhnlich feine Wechselbeziehung: über der Thür zur Linken Adam und Eva[4]) neben einem aus Flammen aufsteigenden Phönix, über der zur Rechten Maria und Gabriel neben dem seine Jungen ätzenden Pelikan. Adam, dem Eva die verbotene Frucht entgegenhält, beugt sich über einen Todtenschädel. Also Sündenfall und Erlösung, Tod und Auferstehung! Stilistisch tragen diese schlanken, hastig und eckig bewegten Figuren mit den brüchig gefalteten Gewändern ganz das specifisch lombardische Gepräge und gleichen am ehesten der Durchschnittsgattung der Bildwerke neben den Fenstern und dem Portal der Certosa, sowie den Sculpturen der Rodari am Dom von Como.

Dieselben Hände verräth aufsen auch der selbständige figürliche Schmuck an den Seiten des Frontvorbaues — zwei kleine, in die Friese eingelassene, liebenswürdige Reliefs der Anbetung des Kindes und der Taufe Christi — der gleichen Art aber begegnet man auch im Inneren, zunächst in der ersten Kuppelwölbung des Mittelschiffes, und dadurch wird ein fester kunsthistorischer Anhalt gewonnen, denn eine urkundliche Nachricht meldet, dafs Meister Gaspare Cairano dort zwölf von ihm gearbeitete Apostelstatuen am 24. December 1489 aufgestellt habe. Ferner wissen wir, dafs neben ihm Antonio della Porta zwölf

---

1) Später ist das Bild von der Mauer gelöst worden und steht jetzt hinter dem Hochaltar der Kirche. Es ist so stark übermalt, dafs über seinen Ursprung nicht mehr geurtheilt werden kann.

2) Im Inneren der Kirche rechts neben dem Mitteleingang führt in der Mauer noch jetzt die kleine Wendeltreppe zu der ehemals das heilige Bild tragenden Plattform herauf, und über diesem Raum hinter der Orgel spannt sich noch heute die gewölbte, cassettirte Decke: die zweite Arcade, welche das Bild selbst schützte.

3) Dieses ist derbe Handwerksarbeit. Als Innendecke mufs eine verticale (!) Candelaberfüllung dienen.

4) Eine Figur in ähnlicher Haltung an der Porta des Pal. Stanga im Louvre (Innenwandung links).

BRESCIA. MIRACOLI-KIRCHE. INNERES.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

betende Engel für den Tambour und vier Medaillons der Kirchenväter für die Zwickel schuf, endlich, dafs ein zweiter Gaspare, genannt „il Matto", sowie Giovanni und Bartolo Pelesi die Ornamente meifselten. Die Medaillons befinden sich noch an ihrem alten Ort. Auch die anderen genannten Figuren stehen noch vor Augen, nur ist ihre Zahl weit gröfser, als jene Documente angeben, und ihre heutige Anordnung unter und in der Barockkuppel weicht natürlich von der ursprünglichen ab: in dreifacher Figurenreihe, zunächst in Nischen sechzehn Statuen von Heiligen und betenden oder musicirenden Engeln, dann im Fries ein Kranz von vierundzwanzig Halbfiguren betender Engel, endlich, zwischen den ovalen Tambourfenstern, noch acht Heiligenstatuen. Mit dieser Gruppe von Bildwerken im Vordertheil der Kirche ist aber ferner die der Chorpartien zu verbinden. Die Laibungsfläche des Triumphbogens enthält ebenfalls fünfzehn kleine quadratische Relieffelder mit Brustbildern betender Engel; halbirte Engelstatuetten sind vor dem schwarzen Fond der Chorpfeiler unterhalb hängender Zier reliefartig angebracht; endlich tragen auch die beiden Chorfenster in ihren Laibungen je vier Heiligenstatuetten und Engel, und dazu in den Bögen vergoldete Reliefs: Gottvater und die Madonna zwischen je zwei Cherubim.

Alle diese Figuren stammen aus der gleichen Werkstatt, und deren Stilweise ist in Brescia auch noch durch andere Arbeiten vertreten. Genannt seien nur die Portalsculpturen der Kirchen S. Maria del Carmine, S. Maria delle Grazie und S. Cristo.[1]) Zum Theil spiegeln diese Werke allerdings noch die Art der Uebergangszeit. Das gilt besonders von dem Portal der Carmine-Kirche,[2]) die von derselben Hand auch im Inneren beachtenswerthe Sculpturen besitzt. Der dritte Altar rechts trägt dort Reliefplatten mit schwerfälligen Rankenfüllungen und mit Engelkindern, die in ihrem fast Florentinischen Charakter noch an die der Portinari-Capelle in S. Eustorgio zu Mailand erinnern: eine um so auffälligere Verwandtschaft, als auch die Gewölbefresken dieser Brescianer Capelle wie die Mailänder von Vincenzo Foppa herrühren.[3]) Die Portallünette von S. Maria delle Grazie mit den Porträts der beiden zwischen S. Hieronymus und dem Täufer vor der Madonna knieenden Leonico ist aus der gleichnamigen suburbanen Kirche vor Porta Pile übertragen und etwa 1450 entstanden.[4]) Die feinen Pilastercapitäle und das Rankenwerk nebst den Medaillons der Füllungen weisen hier allerdings schon energisch auf den Stile Bramantesco selbst hin. In die Zeit um 1470 oder etwas später dürften auch die übrigen obengenannten Portalsculpturen, und aufserhalb Brescias das vortreffliche Renaissanceportal von S. Antonio in Breno zu datiren sein. Aehnliche Arbeiten besitzt auch Venedig und Verona. Es sind handwerksmäfsige Vergröberungen der Stilweise, die sich in den sechziger und siebziger Jahren an den Centralstätten lombardischer Decoration, an der Certosa und am Dom von Como, entwickelte. Dort finden auch die Figuren im Inneren der Miracoli-Kirche ihre nächsten Analogien. Jene beiden halbirten Engelstatuetten vor den Chorpfeilern beispielsweise sind nahezu Wiederholungen derer, die hinter den Säulen des Certosa-Portales angebracht sind,[5]) aber sie bleiben diesen Vorbildern gegenüber minderwerthig, und das gilt von dem gesamten Bildschmuck der Miracoli-Kirche. Denn diese Heiligen und Engel tragen wohl ähnlich individuelle, ascetisch erregte Köpfe, aber ihre Haltung ist oft höchst manierirt, und sie zeigen zuweilen sehr unschöne Umrisse, starke

1) Der Bau dieser Kirche begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts und war 1501 beendet. Am 27. Mai 1460 wurde dazu eine Unterstützung seitens der Commune bewilligt. Auch die Martinengo bedachten die Kirche reich, und Marcantonio Martinengo († 1526) erhielt dort das berühmte, unten besprochene Grabmonument. Jetzt ist die Kirche aufgehoben.

2) In der Lünette ein Fresco Ferramolas. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. Deutsche Ausg. Lpzg. 1876, VI, S. 429. Interessant auch die z. Th. aus der gleichen Zeit stammenden geschnitzten Thürfüllungen.

3) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. VI, S. 9.

4) Die Darstellung zeigt aufser den beiden Adoranten nur Halbfiguren. Hier wird man besonders lebhaft an gleichzeitige Lünettenreliefs Venedigs gemahnt.

5) Man vergleiche mit ihnen ferner die beiden „Tugenden" an dem kleinen Portal im Treppenhaus des Palazzo Municipale in Cremona, und in Brescia selbst die vier Engelstatuetten am Sacramentsaltar der südlichen Capelle hinter dem sog. „alten Dom", neben der heutigen Kathedrale.

Zeichenfehler sowie einen Faltenwurf, der schon die vollständige Ausartung des lombardischen „Knitterfaltenstiles“ darstellt.

Diese Bildwerke der Miracoli-Kirche gehören sämtlich schon der Zeit um 1490 an und bestätigen, dafs man den Bau, wie so häufig, von den Ost- und Westtheilen aus gleichzeitig begonnen hat. Die reiche Innendecoration vollends zog sich bis ins achtzehnte Jahrhundert hin, und nur ein Theil der dortigen Sculpturen gehört noch der Renaissance[1]) an: so unterhalb der Seitenkuppeln die am Fries der Doppelarcaden ebenfalls nur lose vor den schwarzen Fond gestellten Halbfiguren von Propheten und Sibyllen. Auch von diesen sind viele arg verzeichnete, recht dürftige Arbeiten, andere aber — besonders auf der Südseite[2]) — weisen schon durch ihren mehr classischen Typus auf die reifere Renaissance und sind auch für die Stilgeschichte der Front von S. Lorenzo in Lugano nicht unwichtig.

So geleitet der Bildschmuck des Inneren, soweit er der Renaissance angehört, innerhalb der Richtung der Rodari bis zum Beginn der Hochrenaissance, ähnlich wie am Dom von Como. Die Decoration jenseits der zweiten Pfeilerreihe aber, bis zur Tribuna, entstammt überhaupt einer späteren Epoche. Sie ist gröfstentheils erst im letzten Drittel des Cinquecento begonnen worden und reicht bis ins 18. Jahrhundert. Auf die reifste Frührenaissance geht jedoch noch der Typus der Arcadenträger (Candelieri) zurück, deren reizvolle Eigenart zum malerischen Eindruck des Innenraumes so wesentlich beiträgt. (Taf. XIV.) Ganz ungewöhnlich ist hier ihre Aufgabe. Während die Candelaber sonst vorwiegend rein decorativ und in kleinerem Mafsstabe verwerthet sind, treten sie hier unmittelbar neben die grofsen Gewölbepfeiler, in eine für den constructiven Gesamtorganismus der Kirche unerläfsliche statische Function. Um so bemerkenswerther ist der künstlerische Tact, mit welchem ihre Form im Ganzen wie in allen Einzelheiten entworfen ist. Ueber einem fast würfelförmigen, an den Ecken von schmalen Akanthusblättern eingefafsten Sockel steigt der Säulenschaft mit selbständigem Fufsglied aus einem hohen Akanthuskelch unverjüngt empor, nur mit hängender Zier geschmückt, und unterhalb des Capitäls, gleichsam zur Concentrirung, von einem Flechtband[3]) umwunden. Ein solches umschnürt auch den Fufs unter dem Blattkelch. Ueberall folgt das Ornament der jeweiligen Function des zu schmückenden Gliedes, und dabei bieten die Formen die reizvollste Abwechslung. Die hängenden Guirlanden und ihre Fruchtkörbe sind naturalistisch gehalten, die Akanthusblätter in ihrer elastisch-sehnigen Zeichnung mustergültig stilistirt. Diesen freistehenden Säulen entsprechen vor den Kuppelpfeilern Halbpilaster von ähnlichen candelaberartigen Umrissen. Einzelne dieser prächtigen Stützen sind nachweislich erst in späterer Zeit (1590) ausgeführt worden, aber mit strengem Anschlufs an das Muster der Frührenaissance, und das ganze Kircheninnere macht, von den Barocktheilen seiner Wölbungen abgesehen, einen ziemlich einheitlichen Eindruck.

### Façade. Porticus.

Anders steht es um die Façade (Abb. 111). Dort sondern sich schon auf den ersten flüchtigen Blick die Barocktheile von der Renaissanceschöpfung ab: vor allem die durch glatte Pfeiler begrenzten Frontwände der Seitenschiffe mit ihren schmucklosen Thüren, den wuchtigen Statuennischen darüber, der Balustrade und der rohen Durchschneidung der Oberwand durch eine zum Mittelbau emporsteigende Curve; dazu ferner die Blumenvasen, Knäufe und Bögen, welche jetzt das obere Stockwerk der Mittelfront geschmacklos genug abschliefsen, und dieselbe vergeblich mit der nachträglichen Erhöhung der ersten Kuppel in Einklang zu bringen suchen. Aber auch der Mitteltheil selbst entstammt mehreren Perioden.

1) Die ornamentalen Stueeofriese in den ersten und letzten Traveen zeigen Sansovineske Ranken und Grottesken; die Bögen sind dort von derben Fruchtschnüren begleitet. Derselben späten Zeit gehören die meisten Zwickelmedaillons an.

2) Genannt seien dort z. B. die „Judith“ und zwei „Sibyllen“ über den westlichen Areadentheilwänden: offenbar Arbeiten des Antonio della Porta.

3) Dessen friesartige Anbringung erinnert an das bekannte Bramanteske Motiv.

An seinem Säulenvorbau steht die Jahreszahl 1500, allein dieser ist nicht der älteste Theil, sondern erst nachträglich einer schon bestehenden Façade angefügt. Das bezeugt schon die Thatsache, dafs seine beiden hinteren Pilaster innen die Marmorintarsia und das Krönungsgesims der eigentlichen Thürpfeiler unten überschneiden, und dafs er aufsen theilweise ohne rechte Verbindung mit der Decoration der an ihn grenzenden Seitentracte bleibt. Der zeitliche Zwischenraum zwischen der Entstehung dieses Fronttheiles und der des Vorbaues kann freilich nur sehr gering sein, denn beide zeigen die gleiche Stilweise. Dagegen ist die Front im Obergeschofs bereits wesentlicher verändert, und in der That dürfte dieses seine Verkleidung erst etwa zwanzig Jahre später (1521 bis 1523) erhalten haben.

Abb. 111. Brescia. S. M. dei Miracoli. Front.

Schmuck und strahlend in seinem unerschöpflichen Detailreichthum tritt vor die übrigen, mehr architektonisch gehaltenen Theile der Gesamtfaçade jenes dem Hauptschiff vorgelegte Mittelstück heraus, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich concentrirend. Und dabei fafst man den Vorbau und die angrenzenden beiden Rücklagen mit ihren herrlichen vier Pilastern zunächst unterschiedslos als ein Ganzes zusammen, ohne die eben erwähnten Unregelmäfsigkeiten zu beachten, ja selbst ohne das Anorganische zu empfinden, das durch die Hinzufügung des Vorbaues in diese gesamte Front gekommen ist. Man vergifst auch die fast bizarre Eigenart im Aufbau dieses Porticus selbst, der sich unten über gemeinsamer Balustrade, wie in Anlehnung an die Vorhalle eines antiken Tempels, mit vier sehr schlanken Säulen öffnet, über diesen aber keineswegs sogleich einen Giebel, sondern vielmehr erst einen hohen massiven Steinwürfel trägt. Diese auffallende Anlage erklärt sich aus der ursprünglichen Raumdisposition der Innenwand, der — wie erwähnt — eine doppelstöckige Arcade vorgelegt war. Die obere umrahmte capellenartig das wunderthätige Madonnenbild, und ihr entspricht aufsen jener cubische Körper. Einen steinernen Reliquienkasten könnte man ihn nennen, und auch seine Decoration, ja die des ganzen Mitteltractes, erinnert unwillkürlich an die minutiöse Formensprache eines solchen Meisterstückes der Goldschmiedearbeit. Dem reichsten plastisch-figürlichen Schmuck gesellen sich buntfarbige Plättchen, geschliffenen Edelsteinen vergleichbar, und an feine Ciselirkunst und Filigranornamentik gemahnt auch die Durchbildung des Details.

Die Folie für deren unerschöpflichen plastischen Reichthum geben die beiden schmalen Wandflächen rechts und links neben dem Vorbau. Sie zeigen nur je eine Rundbogennische zwischen zwei rechteckigen hohen Feldern. Diese sind nur von breiten Flechtbändern eingefafst und tragen in der Mitte ihrer Spiegelfläche eine runde, gewölbte, schwarz umrahmte Marmorscheibe.[1]) Die Nischen dagegen sind, ähnlich wie jene beiden Seiten-

1) Auch sonst ist bei der Decoration dieser Front von polirten schwarzen und farbig-gefleckten Marmorscheiben reichlich Gebrauch gemacht.

portale, von einem feinprofilirten Rahmen begleitet und oben durch eine Muschel geschlossen.[1]) Diese ganze Decorationsweise mit schmalen Feldern und Nischen ist in der oberitalienischen Renaissance nicht selten. Reichster Gebrauch ist von ihr an der Front der Kirche S. Zaccaria in Venedig gemacht. Auch in der Lombardei werden wir ihr wieder begegnen, an der Façade des Baues, den die bisher betrachteten Sculpturen von S. Maria dei Miracoli schon einmal zu nennen veranlafsten: an S. Lorenzo in Lugano. Wichtiger aber als der flächenhafte Schmuck dieser schmalen Wandstücke ist die Ornamentik der beiden sie flankirenden Pilasterpaare und des eigentlichen Vorbaues. Für den Formenreichthum der Frührenaissance-Decoration und besonders für dessen „Vertheilung auf verschiedenartige Flächen“ kann ein trefflicheres Beispiel kaum gefunden werden. Auch im Speciellen, gerade im Hinblick auf die Hauptaufgabe unserer Studien, ist dasselbe ungemein lehrreich, denn der decorative Geist der lombardischen Kunst hat hier eines seiner schönsten, gehaltvollsten Werke geschaffen.

Abb. 112. Säulensockel vom Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia.

Dessen ornamentaler Apparat und das Hauptprincip seiner Anordnung sind allerdings Allgemeingut der italienischen Renaissance in ihrer um 1500 erreichten Entwickelungsphase, allein sowohl inhaltlich wie formal zeigt derselbe innerhalb des bekannten Gesamtbildes eine Eigenart, welche die nähere Erörterung um so eher verlohnt, als sie bisher gänzlich unbeachtet blieb.

### Ornamentik.

Den hier vereinten Formenreichthum im allgemeinen hat man freilich schon öfters gewürdigt. Er fliefst aus einem ähnlich unerschöpflichen Born, wie die Grotteske der Raffael'schen Loggien, nur dafs er der antiken Quelle fernliegt. Das Leben gab ihn unmittelbar, und die aus classischer Ueberlieferung stammenden Gebilde in ihm waren in der Renaissance längst allgemein eingebürgert. Es ist ein ornamentaler Mikrokosmos von berückender Fülle: Pflanzenmotive, naturalistisch und stilisirt, als ornamentale Einzelform oder als Zweig, allein oder in Kränzen, Bündeln und Sträufsen, bald selbständig, bald nur als füllende Zuthat, Muscheln und Federn, ja selbst aufsteigende Flammen und herabströmendes Wasser; dazu mannigfachstes Gethier, besonders Vögel — der Adler, der Phönix und der Pelikan offenbar mit symbolischer Beziehung —; ferner Delphine, Löwen, Schlangen und Lacerten, dann zahlreiche Mischbildungen, Seepferde und Seestiere, Centauren und Sirenen und phantastische Flügelfiguren, die „mostri und miscugli“, unter denen ein seltsames Teufelchen am meisten auffällt;[2]) Masken und Todtenschädel neben den reizendsten Engelköpfchen; vor allem aber: Geräthe und Gefäfse, Schalen, Becken, Kannen, Vasen, Hörner, Dreifüfse, Flügelräder, Glocken

1) Waren sie zur Aufnahme von Statuen bestimmt?

2) Es trägt auf dem menschlichen Oberkörper einen Eselskopf, hat Krallenfüfse und am Gesäfs eine Satyrfratze.

und Sanduhren, Schilde und Ziertafeln, Medaillons und umrahmte Scheiben, Kirchengeräth und Musikinstrumente, Waffen und Trophäen, Baldachine, Banner und Wimpel, Bänder, Kettengehänge, Perlenschnüre, durchflochtene Riemen, Knötchen und Quasten. Und zu diesem unerschöpflichen Reichthum kommen die verschiedensten Palmetten und rein ornamentalen Lineamente, wie Mäander und Spiralen, endlich auch noch architektonische Glieder: Säulchen und kleine Pilaster, Candelaber, zierliches Gesims- und Rahmenwerk! (Abb. 113.)

Aber diese so abwechselungsreiche Formenwelt ist doch nirgends ein nur kaleidoskopartiges Nebeneinander, es herrscht in ihr vielmehr ein straffer Zusammenhang. Mit unübertrefflicher Anmuth und hohem ornamentalem Tact sind alle diese verschiedenartigen Dinge zu einem festen künstlerischen Organismus verbunden, und zwar nicht nur durch symmetrische Anordnung, sondern auch thatsächlich im Sinne der Statik. Ein festgefügtes Mittelstück, das sich aus meist kelchartigen Gliedern in leichter Verjüngung über reichem Sockel aufbaut, bildet den Stamm. Alle übrigen Gebilde wachsen aus diesem heraus, lehnen sich an ihn an, sind durch seine Oeffnungen hindurchgesteckt oder als hängende Zier an Nägeln, Ringen und Bändern an ihm befestigt. So ist hier im Marmorrelief gleichsam eine flüchtige Festdecoration versteinert. — Aber auch den Anforderungen der Flächenfüllung als solcher ist in mustergültiger Weise Rechnung getragen. Trotz der Betonung des Mittelstückes sind die rechteckig umrahmten Felder ohne irgendwelche „todte Ecken“ überall gleichmäfsig belebt, sodafs das von einem Detail zum anderen geführte Auge in dem Gesamtbild den ästhetischen Reiz eines standfähigen plastischen Aufbaues empfindet, ohne denjenigen einer spielenden Flächendecoration zu vermissen. Eine solche Leistung ist natürlich nur bei glänzendster Beherrschung der Technik möglich, welche alle Vortheile des Materiales zu nutzen versteht. Der weifse „Botticino“ aus der Umgegend von Brescia gestattet die schärfsten Kanten ohne abzubröckeln. In der That erreichen die Formen eine an Broncearbeit erinnernde Schärfe und Accuratesse, wobei sich ganz rundliche Bildungen jedoch nur selten finden, die winzigen Flächen vielmehr wie mit dem Messer geschnitten scheinen. Die plastische Einzelarbeit könnte dabei aber selbst in Wachs kaum weiter gehen. Man sehe diese Aehren und Eicheln, diese Nufsschalen in natürlicher Gröfse, diese Muscheln, diese Federn eines kaum 4 cm hohen Vögelchens! Der Bauch selbst des kleinsten Ziergefäfses ist noch mit Flachornament übersponnen, das sich über dem leicht gerauhten, gleichsam gepunzten Grunde kaum 2 mm hoch erhebt, oder selbst mit figür-

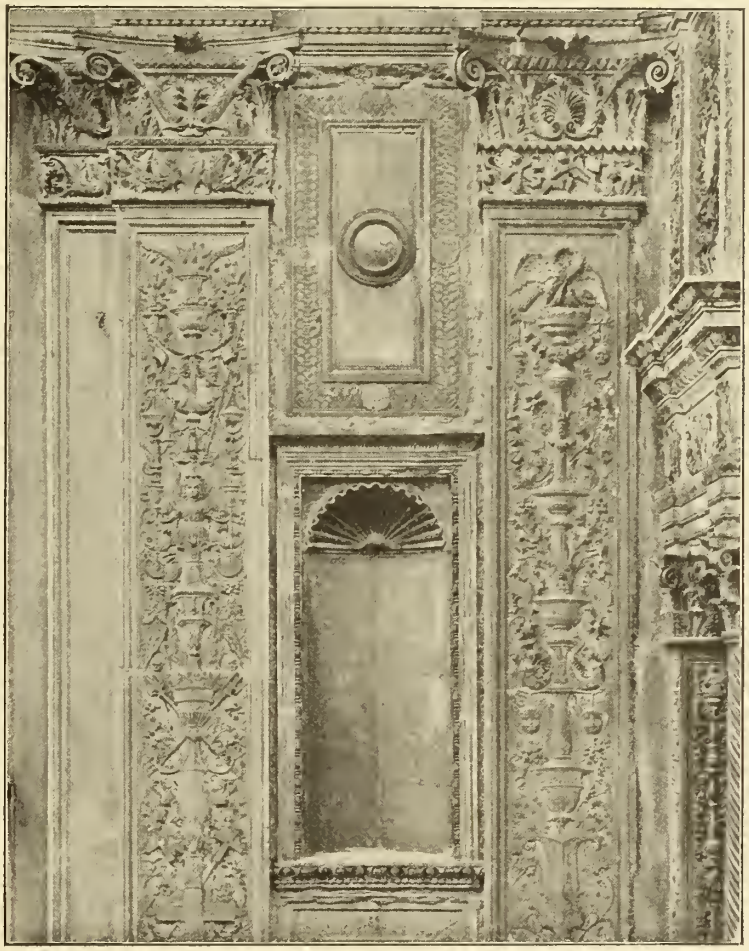


Abb. 113. Detail vom Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia.

lichen Scenen (Anbetung der Könige). Ein Medaillon vom Durchmesser einer Münze zeigt die „Flucht nach Aegypten“. Wahre Wunder der Technik sind hier vollbracht! Bänder von der Breite eines halben Centimeters durchlaufen einen Ring, und auf einer Schnur aufgereihte Kugeln sind völlig frei gearbeitet. Andererseits tritt auch die Flachdecoration mit eingravirtem Lineament und mit vertieften durch schwarze Masse ausgefüllten Mustern in ihr Recht. Hinsichtlich des Gesamtcharakters des Reliefstiles selbst sei hervorgehoben, dafs der Grund durchgängig eine gleichmäfsig ebene Fläche bildet, alle gröfseren Reliefformen aber flach, schräg unterschnitten sind. Das ist eine bei der figürlichen Reliefplastik gröfseren Mafsstabes in der Lombardei hergebrachte Technik, die besonders an der Certosa herrscht, während das Ornament gerade dort eine solche Unterschneidung nicht zeigt, sein Relief vielmehr unmittelbar vom Grunde aufsteigt.

Dies alles bezieht sich lediglich auf die formale Seite der Arbeit. Damit aber ist das Wesen dieser Decoration noch keineswegs erschöpft. Sie hat auch einen inhaltlichen, geistigen Zusammenhang. Zu der Sprache der Formen tritt die des Wortes. Das ist ebenfalls in der Lombardei von altersher üblich: es sei nur an die Façade des Domes von Como erinnert! — Die gröfseren Inschriften vom Oberbau der Miracoli-Kirche: „Regina coeli laetare allelvia · peccata relinqvite · erroris poeniteat · timete devm · mandata servate“ sind denen von Como zum Theil sogar gleich,[1]) und aufsen überraschen die auf Tafeln stehenden oder von Kränzen umrahmten Schriftzeichen, die das Monogramm Christi enthalten oder griechisch ihn als „*α και ω*“ preisen, oder das „*μηδεν αγαν*“ und ähnliche Lebensregeln empfehlen, ebensowenig wie die rein decorativ vertheilten Zeichen religiöser Bedeutung, die Evangelistensymbole, der Pelikan, der Phönix und ähnliche Symbole, nebst dem Wappenlöwen von Brescia. Jene Sprüche bleiben jedoch ohne Einflufs auf ihre ornamentale Umgebung. Anders die zahlreichen mit ganz feinen Linien eingeritzten kleineren Inschriften, besonders an den Sockeltheilen und den Schranken des Porticus. Diese enthalten nicht selten den Schlüssel für die Bildersprache der ganzen benachbarten Ornamentik. In dieselbe führt schon das Pfeilerpostament neben der jetzt vermauerten Eingangsthür links ein. Dort stehen auf reich verzierten candelaberartigen Sockeln die Figürchen der christlichen Haupttugenden: seitlich, nach innen zu, die „Fides“ mit dem Spruch: ē · in · dvbio · crēdē · ; nach aufsen zu, zwischen S. Cristoforos (x̄r̄s̄) und S. Hiob (s · iob) die „Charitas“, welche verkündet: „Ubi · caritas · ibi · devs · ē“; vorn dann die „Spes“, an deren Sockel satyrartige Teufel gefesselt sind, während das Schriftband am Boden die Worte trägt: „Sine · me · ad · devm · nō · est · iter.“ In ähnlicher Weise stellt das gegenüberliegende Pfeilerpostament zur Rechten die heilige Dreieinigkeit vor Augen: Die Halbfigur des segnenden Gottvaters „Pater“ vorn über einem dreifufsartigen Aufbau, ebenfalls mit gefesselten Teufelchen, auf der Aufsenseite das Christkindlein „Filius“ in den Zweigen eines in Ranken ausgehenden Bäumchens, nach innen der „Spiritvs Sanctvs“, welcher als Taube über einem mit Sphinxen geschmückten Dreifufs schwebend den Gläubigen zuruft: „Gratiam · bonis · do.“ — Hierher zählt auch das Friesband des einen Seitenpfeilers, wo zu Seiten eines auf der Geige fiedelnden Puttos rechts eine Sirene mit hängenden Brüsten in eine Trompete stöfst, deren Fähnchen die Inschrift „Invidia“ zeigt, während auf der anderen Seite ihre jugendlich-schöne Schwester ein mit einer Inschrift versehenes Täfelchen frohlockend emporhält. Auch an den Pilasterfüllungen herrscht dieser sinnvolle Schmuck. So sind am Pfeiler links die von Medaillons umschlossenen Brustbilder der Heiligen von der Palme und den Folterwerkzeugen ihres Martyriums begleitet. — Interessanter aber ist die Beziehung zwischen Form und Inhalt in der Ornamentik des Vorbaues selbst, besonders an der Sockelfront unter den vier Säulen. Zur Linken der Eingangsöffnung illustrirt dort der geflügelte Löwe, welcher den gestaltenreichen Candelaber krönt, die Inschrift: „Brixia magna potens Marco dominante trionfat“; und an der angrenzenden Brüstungswand werden aufgereihte Flöten und Musikinstrumente von den Psalmworten begleitet: „Lavdate · evm · in · sono · tvbe · / lavdate · evm · in · psalterio.“

1) Das Innere enthält eine grofse Reihe soleher Inschriften an den Friesen und selbst an den Soekeln der Candelabersäulen. Es verlohnte sieh wohl, diese Sprüehe einmal zu sammeln.

Auch ohne ausdrückliche Betonung durch Inschriften bleibt der inhaltliche Zusammenhang der Ornamente hier vielfach deutlich genug. So wenn an den Säulenpostamenten des Mittelbaues Satyrn im Weinlaub klettern, und an einem der Brüstungsrahmen lediglich Kirchengeräthe, Kreuze, Bischofstäbe, Weihrauchgefäfse, Kelche, Mefskännchen und Aehnliches vereint sind; so ferner wenn einem nur mit Kriegswaffen gefüllten Relieffeld auf der gegenüberliegenden Seite die Darstellung friedlicher Pilgerzeichen entspricht, und unter den lorbeerumkränzten Brustbildern römischer Imperatoren mit dem S. P. Q. R. ein Hügel mit Schädeln und Todtengebein aufragt;[1]) so auch im Fries am Obertheil des ganzen Vorbaues, wo Pilgerzeichen, Maschinentheile und Waffen zu reizvollen Stilleben vereint sind. Ja, es will scheinen, als sei hier fast für jede gröfsere ornamentale Aufgabe gewissermafsen ein auch inhaltlich bedeutsames Thema gestellt worden. Allerdings ist heute nicht stets eine sichere Deutung mehr möglich,[2]) wie man beispielsweise kaum entscheiden kann, ob in der Füllung des ersten Wandpfeilers links das Gefäfs mit den aufsteigenden Flammen und der Bronnen darüber, welcher seine löschenden Wasser zu ihnen herabsendet, symbolisch zu erklären sei, oder nicht. Jedenfalls ist in dieser ganzen Decoration dem Augenreiz mit ungewöhnlicher Sorgfalt auch ein geistiger Gehalt gegeben.

## Die Meister.

Je mehr man sich in dieses Werk vertieft, um so wichtiger erscheint seine Stellung unter den Renaissancedenkmälern der Lombardei, um so wünschenswerther wird es, auch seine persönlichen Meister kennen zu lernen und ihre weiteren Bahnen zu verfolgen. Dafs es sich hier um mehrere Künstler, ja wohl um eine ganze Schaar handelt, kann von vornherein nicht zweifelhaft sein. Der Architekt des Baues, der Schöpfer des Inneren, läfst sich, wie schon erwähnt, nicht mehr feststellen. Mastro „Jacopo", den Sala nennt, ist keine greifbare Persönlichkeit, ebensowenig Lodovico Beretta. Stilgeschichtlich hat für den Innenraum Burckhardts Hinweis auf die venezianische Art der Lombardi, aus welcher Scarpagnino erwuchs, jedenfalls das Meiste für sich. Von den Schöpfern der plastischen Innendecoration müssen Gaspare da Cairano und Antonio della Porta auch an der Front thätig gewesen sein, wie der Stil der gröfseren figürlichen Reliefs der „Anbetung des Kindes" und der „Taufe Christi" in ihrer liebenswürdigen Auffassung mit Sicherheit bezeugt. Der Hauptschmuck der Front aber, die Ornamentation des Vorbaues und der beiden Pilasterpaare, findet im Kircheninneren überhaupt keine unbedingt entscheidenden Analogien. Solche bietet vielmehr in Brescia selbst vor allem ein Theil der Loggia, und die an dieser urkundlich nachweisbaren Ornamentbildhauer dürften theilweise auch an der Miracoli-Kirche gearbeitet haben. Es läfst sich jedoch auch schon ohne Hinzuziehung der Loggia, welcher ein selbständiger Abschnitt unserer Untersuchung zu widmen ist, Aufschlufs noch über eine andere an diesem Prachtschmuck der Miracoli-Kirche offenbar stark betheiligte Künstlerpersönlichkeit gewinnen. Ausnahmsweise hat hier einmal Vasari die Spur gezeigt. In den Biographien des Garofalo und Girolamo da Carpi nennt er neben dem Bildhauer Geremia den Cremonesen Giovanni Pedoni, welcher in Cremona und in Brescia viele Werke geschaffen habe, und zwar vor allem im Hause des Herrn Eliseo Raimondi: „Arbeiten, alles Lobes würdig".[3]) Das inschriftlich beglaubigte, schon früher erwähnte Werk[4]) dieses Meisters in Cremona gestattet zunächst, Vasari hinsichtlich dessen Heimath zu berichtigen. Giovanni Pedoni ist nicht in Cremona selbst geboren, sondern stammt ebenfalls vom Luganer See oder hat dort wenigstens die mafsgebende Schulung empfangen, denn an einer der sechs prächtigen zu je zweien gepaarten Säulen im Hof

1) Am Postament links neben dem Eingang.

2) Was soll in der Füllung des ersten Wandpfeilers links das Altärchen mit den Opferknochen und dem geflügelten, von einer Schlange durchkrochenen Todtenschädel speciell besagen? Und was bedeutet vorn an dem Säulenpostament links über dem feinen Relief, welches drei Schmiede bei der Arbeit zeigt, die Inschrift: Fama alata nobilitat quemque?

3) Vasari ed. Milanesi VI, S. 504 „Giovanni Pedoni, che ha fatto molte cose in Cremona ed in Brescia; e particolarmente in casa del signor Eliseo Raimondi, molte cose che sono belle e laudabili".

4) Vergl. S. 93.

der Casa Raimondi in Cremona steht: „1499·IO·GOSP·D·LAG·LVGAN·MAR·OP·ART·“ Schon die reichen Sculpturen an den mit Bramantesken Friesbändern versehenen Capitälen dieser Säulen bezeugen fast zweifellos, dafs dieser Meister auch an der Front der Miracoli-Kirche in Brescia thätig war. Die Muscheln und Schilde, die Masken, Vögel, Delphine, Widder und Löwen, die Fruchtgehänge und Flechtbänder sind getreue Gegenstücke zu den Brescianer Bildwerken. Die haarscharfe Arbeit ist die gleiche. Höchst geistvoll sind die jonischen Voluten hier in Widderhörner verwandelt. Auch die Composition dieser Capitäle, mit Löwen als Eckschmuck,[1]) kehrt in Brescia ähnlich wieder, freilich nicht an der Miracoli-Kirche, sondern an der Vorhalle der „Loggia“, in deren Bildhauerlisten sich auch der Name des „Pedone da Cremona“ finden soll.[2]) Und Cremona selbst besitzt auch noch das selbständige Hauptwerk, welches der Meister ebenfalls für den Pal. Raimondi schuf: einen Marmorcamin, der, seit 1750 von der Stadt erworben, jetzt in der Anticamera des Municipalpalastes aufgestellt ist. Er zeigt die Künstlerinschrift: IHOES· GOSPAR·EY·PEDON·FECIT·IHII (1502 oder 1511). Der Fries dieses Camines, den zwei cannellirte Pfeiler aus schwarzem und zwei Säulen aus hellem Marmor mit Volutencapitälen tragen, ist ein ähnliches Meisterstück plastischer Kleinkunst, wie die Sculpturen am Vorbau der Miracoli-Kirche, freilich in noch kleinerem Mafsstab bei noch gedrängterer Composition. Dem rothen Veroneser Marmor ist hier eine Miniaturornamentik abgewonnen, welche selbst als Wachsmodellirung eine staunenswerthe Arbeit darstellen würde. Kein Plätzchen bleibt ohne künstlerischen Schmuck. Ueber dichtem, zusammenhängendem Blattrankenwerk breitet sich die gleiche überreiche Gestaltenwelt aus, wie in Brescia, nur dafs die Phantasiegeschöpfe, die Drachen, Sphinxe und geflügelten Mischwesen überwiegen.[3]) Die ganze Feinheit der Arbeit läfst sich hier nur aus allernächster Nähe würdigen. Darin ist dieses Werk höchst charakteristisch für jene echt oberitalienische Neigung zu einer Ueberfülle an Schmuckformen kleinen und kleinsten Mafsstabes, welche der toscanischen Renaissance fremd bleibt. Das Relief hat den specifisch plastischen Charakter hier denn auch bereits eingebüfst. Die einzelnen Formen sind mit fast senkrechten Rändern aus dem Grund gleichsam herausgeschnitten, und ihre Oberfläche ist nur mit den feinsten Meifseln und Bohrern, wie mit Messern und Nadeln, strichelnd und punktirend behandelt: genau die gleiche Arbeitsweise, wie am unteren Porticus der Miracoli-Kirche in Brescia!

Allein neben Giovanni Gaspare Pedoni[4]) waren an dieser Frontdecoration zweifellos noch zahlreiche andere Meister betheiligt, unter denen wenigstens einer eine greifbare Persönlichkeit ist: Stefano Lamberti, der 1521 und 1523 zusammen mit Girolamo Sampellegrino Modelle und Entwürfe für den Bau lieferte. Er ist der Schöpfer einiger köstlicher Rahmen von Brescianer Altarbildern, deren reiche Schnitzereien mit dem Vorbau der Miracoli-Kirche unmittelbare Verwandtschaft zeigen. Sein Rahmen um Romaninos Madonna hinter dem Hochaltar von S. Francesco (datirt 1502),[5]) einer der schönsten

---

1) Die Anregung dazu konnten wohl auch die beiden prächtigen antik-römischen Säulencapitäle geben, die jetzt im Museo Civico sind. (Löwen an der Ecke!)

2) Nach dem Text zu den Stichen von Castellini.

3) Die Mitte ziert ein winziges Relief, von einem Kranz umrahmt, der von den Halbfiguren eines Mannes und einer köstlichen Sirene gehalten wird. Es zeigt mit der Unterschrift „pietati“ (nach der oberitalienischen Plakette. Molinier, Les Plaq. Nr. 444) die Scene, wie Pero ihrem Vater Cimon im Gefängnifs die Brust reicht. An der linken Schmalseite befindet sich ein feines Medaillonbildnifs des Gian Giacomo Trivulzio; von den Säulencapitälen hängen an Ketten Schilde mit Wappen und Devisen herab.

4) Der Sohn des Giov. Gaspare Pedoni, Cristoforo, arbeitete 1533 bis 1538 den Marmorschrein der S. Arealdo (?) in der Krypta des Domes von Cremona. Vergl. S. 168. An der Front des Domes von Cremona befindet sich der S. 168 Anm. 5 erwähnte prächtige Sarkophag des Andreas Allia von 1513 mit der Inschrift: īo · d · gosp dcvs (Domenicus) pedon fe· Er zeigt ebenfalls vollständig den Stil des Miracoli-Vorbaues, sowohl der feinen Zeichnung wie der Meifselarbeit nach. So heben sich auch hier die Ranken stellenweis ganz flach von leicht gerauhtem Grund ab. Der Cherubimkopf unten ist hinzugefügt. Starke Verwendung des Marmorbohrers. Vergl. Abb. Arte dec. Ital. V. Tav. 38. Dieser „Cristoforo de Pedonibus“ lieferte 1540 den Fufsboden der Incoronata von Lodi. Siehe die Monographie Sant Ambrogio, a. a. O. S. 10 Anm. 2.

5) Vergl. dazu Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. Deutsche Ausgabe von Jordan. VI. S. 433 Anm. 12.

der ganzen italienischen Frührenaissance, enthält in seinem Aufbau,[1]) in seinen paarweise angeordneten Candelabersäulen und in der Zeichnung und Vertheilung der fast überreichen auf blauem Fond in Gold erstrahlenden Ornamentik genau dieselben Motive wie die Miracoli-Kirche.[2]) Das Gleiche gilt von dem mit seiner ganzen Umgebung modernisirten Rahmen in der sechsten Capelle des linken Seitenschiffes von S. Giovanni Evangelista, der jetzt die edle, bald Giov. Bellini, bald Cirverchio zugeschriebene „Grablegung" umschliefst.[3]) Die fein bemessenen Füllungen an den Postamenten, Seitenpilastern und am Fries entsprechen in ihrer Zeichnung vollständig denen des Porticus, und nicht minder die durchflochtenen und in Spiralwindungen aufsteigenden Blattranken sowie die Flechtbänder und die hängende Zier an den prächtigen, candelaberartigen Säulen (Abb. 114). Es ist charakteristisch für die Formenfreude, aber auch für das Können dieser oberitalienischen Frührenaissance, dafs sie genau dieselben Motive für Stein- und für Holzplastik verwerthet, ohne in Stillosigkeit zu verfallen! —

Dem Auge nahe genug zur prüfenden Würdigung, kommt die Kleinsculptur der Miracoli-Kirche am unteren Theil des Porticus zu ihrem Recht, der oben über dem Hauptgesims folgende Flächendecor aber, bei dem mageres Rankenwerk nur wenige Millimeter über dem gerauhten Fond liegt, gelangt bei seiner Höhe kaum noch zur Geltung.[4]) Technisch erinnert er unmittelbar an eine flächenartige Holzverzierung, an die Flachschnitzerei „mit ausgehobenem Grund", und so möchte man auch hier am ehesten auf eine Arbeit des Stefano Lamberti schliefsen. Dieselbe Formensprache und Technik herrscht in Brescia an der Umrahmung des S. Michele-Altars von 1497 — dem zweiten Altar in S. Francesco rechts — und am Portal der zu den Verwaltungsräumen emporführenden Mitteltreppe des Palazzo Communale.

Der Bildschmuck und die ornamentale Detaillirung der Miracoli-Kirche, nächst ihrer seltsamen Raumwirkung ihr eigenartigster Kunstschatz, geht füglich zum mindesten auf vier Hauptmeister zurück: auf Gaspare da Cairano, Antonio della Porta, Giovanni Gaspare Pedoni und Stefano Lamberti, und ihnen gesellt sich um die Mitte des Jahrhunderts noch ein neuer, theilweise nach den älteren Mustern weiter arbeitender Kreis, aus dem nur noch Giacomo Fostinelli, der Schöpfer der „frisi intagliati", der

Abb. 114. Candelaber-Säule vom Rahmen des Stefano Lamberti in S. Giov. Evangel. i. Brescia.

1) Derselbe setzt die Nischenarchitektur des Gemäldes so harmonisch fort, dafs man hier schliefsen möchte, der Maler habe die Herstellung dieses Rahmens zum mindesten überwacht. Auch die edle Halbfigurengruppe Christi zwischen Maria und Johannes im Medaillon der Bekrönung könnte auf Romaninos Zeichnung zurückgehen.

2) Besonders auffällig ist die Häufung von Flechtbändern aller Art.

3) Die geschnitzte Abendmahlsscene unten entstammt weit späterer Zeit. Die Composition hat Leonardos Gemälde zur Voraussetzung. Ein viel einfacherer Rahmen gleichen Stils umschliefst das aus S. Barnabà stammende Gemälde „die heil. Orsola" (Schule Morettos) in der Pinacoteca Martinengo. In diese Reihe gehört auch das reiche Rahmenwerk der für S. Giustina zu Padua gemalten Bilder Romaninos, die jetzt in die Städtische Gemäldegalerie gelangt sind. Endlich sei hier auch auf die jetzt am Ende des linken Seitenschiffes von S. Francesco zu Brescia nur noch als Blendarcade in die Wand eingelassene, weifs übertünchte Nischenumrahmung mit ihren schönen, rankenumsponnenen Säulen aufmerksam gemacht.

4) Den richtigen Mafsstab für eine Wirkung aus dieser Höhe zeigen dagegen die schwarzen, flachen, von einem Eierstab umrahmten Rundscheiben.

grofsen Fruchtguirlanden an den Gurtbögen der ersten Kuppel, genannt sei.[1]) Auch hier also ein corporativer Arbeitsbetrieb, der seine künstlerische Einheit nur durch die gleichgestimmte Formenfreude und verwandte Schulung empfängt, die höhere Harmonie im Dienste eines machtvoll herrschenden Baugedankens jedoch noch vermissen läfst. Denn wie die Raumgestaltung, so entbehrt auch die decorative Einkleidung dieses Baues der rechten architektonischen Zucht. Innen eine unbestimmte Fülle malerischer Durchblicke, aufsen eine unerschöpflich sprudelnde Kleinkunst! —

Wesentlich anders treten uns die gleichen Kräfte an dem zweiten Renaissancedenkmal Brescias, an seinem Palazzo Municipale, der weltberühmten „Loggia“, entgegen.

## Der Palazzo Municipale.

„Una sala per grandezza e per ornamento mirabile vi ha fatto nuovamente la città di Brescia, magnifica in tutte le azioni sue.“ Palladio. 1570. (lib. III. cap. XX.)

### Entstehung. Gesamtcharakter.

Die „Loggia“ ist zum architektonischen Wahrzeichen Brescias geworden. Ein stolzeres Denkmal hat sich kein anderes städtisches Gemeinwesen der Lombardei errichtet. Bei der malerischen Pracht der lombardischen Frührenaissance scheint dieser wuchtige Bau den Denkmälern römischer Cäsarenkunst wahlverwandt, und unwillkürlich wird man an das nahe Amphitheater in Verona erinnert. (Abb. 115.)

Wie an der Miracoli-Kirche stehen auch hier Früh- und Hochrenaissance und Barockstil neben einander, nur von den äufseren Schicksalen des Werkes zu einem Ganzen verbunden.[2])

Schon 1435 erhob sich an der Westseite der heutigen „Piazza del Comune“ eine „Loggia“ zu ähnlichen Zwecken, wie die antik-römische „Basilica“. Jenseits des Grabens der „neuen“ Festung ragte bereits seit 1437 auch ein Uhrthurm auf, und diesseits lehnte sich an die Mauer neben ihrem zum Dom führenden Thor seit 1446 eine lange Sitzbank.[3])

Schon lange also war diese Piazza der Mittelpunkt des ganzen städtischen Lebens, und mit dessen Bedeutung wuchs der Wunsch, das Rathhaus selbst imponirender zu gestalten. Bereits am 8. Juli 1467 ist von der Errichtung eines grofsen Versammlungssaales die Rede. 1477 wird der Flufs Garza hierfür überbrückt. Die Ausarbeitung des Bauplanes aber scheint sich noch ziemlich lange hingezogen zu haben, denn erst am 6. August 1489 wird beschlossen: „quod committatur officialibus civitatis nostre et civibus aliis deputatis ad constructionem unius palatii huic civitati condigni: ut provideant eo meliori modo q. eis majori eorum videbitur: quod Modellus dicti palatii formatus Vincentie per M^r. Thomasium Architectum huc mittatur, q. celerrime, et quod ipse Magister Thomas huc veniat, pro forma ipsius modelli, ubi opus esset, melius declarandi.“[4]) Damit ist der Name des ersten Baumeisters unanfechtbar gegeben: Magister Thomas aus Vicenza. Dafs dieser der Schöpfer des Bauplanes war, und nicht etwa nur das Modell selbst

1) Verträge hierfür z. Th. erst von 1560.

2) Vergl. zum folgenden neben Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche della città di Brescia (Brescia 1778) den Aufsatz von A. Cassa in der oben genannten Sammlung, ferner: Odorici, Guida di Brescia (Brescia 1882). Detailaufnahmen (Stiche) von Castellini, Il Palazzo Municipale di Brescia illustrato. Neuerdings vergl. Beltrami, La copertura del palazzo di Brescia. Ztschr. Edilizia moderna. Anno VII. Milano 1899. Mit einer Specialstudie über den Bau ist der Architekt Luigi Arcioni beschäftigt. Vergl. neuerdings: Ztschr. f. bild. Kunst. 1900. S. 235 ff. P. Eichholz.

3) „Ut homines sedentes possint commode et gaudiose se adherere“ heifst es in den Urkunden. An der Südseite ferner war der Platz von einer Baulichkeit begrenzt, deren Schmuck ein besonderes Ehrenblatt in der Culturgeschichte Brescias bildet: seit 1484 wurden dort alle in der Stadt gefundenen antiken Sculptur- und Architekturfragmente vereint, und so das „erste öffentliche Antikenmuseum“ in Oberitalien geschaffen.

4) Provisioni 1489, 6. August, fol. 110. Nach Mittheilung des cav. da Ponte in Brescia.

— vielleicht nach dem Entwurf eines anderen — gearbeitet hat, ergiebt sich auch aus einer Zahlungsanweisung vom 6. November des gleichen Jahres, in der das von Meister Thomas persönlich nach Brescia gebrachte Modell als „magno ingenio structus" gelobt wird. — Es ist nicht unnöthig, an diese Thatsachen zu erinnern, denn die in Vicenza von diesem Meister Tomaso erhaltenen Bauten liefsen stilkritisch sicherlich nicht schliefsen, dafs er der Meister der grandiosen Brescianer Loggia sei. Von Tomaso Formentone, mit dem man den „Tomaso da Vicenza" doch wohl richtig identificirt, besitzt Vicenza neben der Colonna di S. Marco auf der Piazza dei Signori noch einen Theil des Palazzo Vescovile.[1]) Es ist ein Stück seiner Hoffront, ein zweistöckiges Hallensystem, das im Erdgeschofs über achteckigen Pfeilern Rundbogenarcaden, im oberen Stock aber niedrige, durch Pfeiler geschiedene, quadratische Oeffnungen zeigt. Die Brüstungsplatten der letzteren sind das Einzige, was hier stilistisch mit der Loggia von Brescia verbunden werden kann, denn ihre feinen Ornamente erinnern an die Friesbänder der Brescianer Halle.[2]) Sonst aber waltet hier ein ganz anderer Geist. Statt der grofsräumigen Verhältnisse des Brescianer Palastes hat die Anlage, besonders durch die quadratische Form der oberen Oeffnungen, fast etwas Gedrücktes, und statt der plastischen Wucht bleibt der Decor im ganzen mager, fast kleinlich. Eigenart freilich läfst sich auch diesem Vicentiner Werk nicht absprechen, und originell erscheint immerhin auch die Säule mit dem Marcuslöwen. So mufs sich die Stilkritik unter der zwingenden Kraft der Urkunden hier dazu verstehen, die geringe Verwandtschaft zwischen den Leistungen Tomasos in Vicenza und in Brescia durch eine vielseitige Originalität zu erklären.

Abb. 115. Brescia. Pal. Municipale („la Loggia").

Die Säule wurde 1464, die Hofhalle 1494 errichtet, das Modell des Palazzo Comunale für Brescia gehört dem Ende der achtziger Jahre an. Damals hatte Bramante in der Lombardei schon seine reformatorische Wirksamkeit geübt, und deren Einflufs möchte man auch in dieser grofsartigen Bauanlage erkennen, nur dafs sich auch hier sein unmittelbarer Antheil nicht erweisen läfst.

Bramantes, selbst des „römischen", würdig wäre der Plan dieses Gebäudes allerdings. Es ist die Renaissanceform des mittelalterlich-lombardischen Broletto-Typus, übertragen in einen kolossalen Mafsstab. Von dem länglich-rechteckigen Grundrifs seines Erdgeschosses nimmt die mächtige, nach drei Seiten offene Vorhalle etwa drei Fünftel ein, und den Verwaltungsräumen bleibt nach Abzug der stattlichen Treppe nur der Rest; oben aber beansprucht der Rathssaal fast das ganze Areal, denn die zu ihm emporführende

1) Die Aufsenfront zeigt die Formensprache der Spätrenaissance. Abb. b. Paoletti, a. a. O. II. Tav. 113.

2) Die Archivolten tragen Guirlanden, die Zwickel Medaillons mit Wappenschilden. Den Fries zwischen beiden Stockwerken ziert die Bauinschrift: „Baptista Zenus Venetus Cardinalis Sanctae Mariae in porticu a fundamentis erexit anno Domini 1494."

Treppe hat rechts ihr eigenes Haus erhalten. Die riesenhaften Abmessungen dieses Saales setzen selbst dann noch in Erstaunen, wenn man bedenkt, dafs er etwa 350 Rathsherren aufzunehmen hatte. Nicht das Bedürfnifs schuf in der Renaissance solche Räume, sondern der monumentale Ruhmsinn der städtischen Gemeinwesen, und einst, als Tizians allegorische Gemälde[1]) von der Decke dieses Saales herab den Ruhm der Stadt verkündeten, mochten die Brescianer wohl mit Recht ihren Rathssaal stolz mit dem des venezianischen Dogenpalastes vergleichen.[2]) Mit diesem theilt er aber auch das Schicksal schneller Zerstörung: am 18. Januar 1575 brannte er vollständig aus, und sein Inneres ist bis heute Ruine geblieben. Sein reiches Aeufsere jedoch — die Wände treten vor der Flucht des Erdgeschosses zurück, sodafs rings ein von einer Balustrade umzogener Balcon bleibt — gehört schon der Hochrenaissance an, der Kunstweise Palladios und Jacopo Sansovinos, und die barocke Bekrönung erhielt er erst durch Vanvitelli.

Bereits der Zeitpunkt, in dem Palladio dem Bau näher tritt, 1550, liegt weit jenseits der unseren Studien gesetzten Grenze. Im wesentlichen haben wir uns auf das Erdgeschofs zu beschränken, dem sich dann noch das selbständig durchgebildete Treppenhaus zur Rechten nebst seinem die Strafse triumphbogenartig überbrückenden Zugang gesellt. Das dort zweimal angebrachte Datum 1508 schliefst den ersten Abschnitt der Baugeschichte von rund 15 Jahren ab. Die Leitung hatte bis dahin (1509) ein Meister aus einer uns schon wohlbekannten Mailänder Künstlerfamilie: Filippo de' Grassi, die plastische Decoration aber stammt in ihren Haupttheilen von denselben Bildhauern, die für die Miracoli-Kirche thätig waren, von Gaspare da Cairano, Antonio della Porta und Giovanni Gaspare Pedoni, denen sich später auch hier Stefano Lamberti und Jacopo Fostinelli gesellen.[3])

### Decoration. Kaiserbüsten. Venezianisches. Uebergang zur Hochrenaissance.

Ein feinsinniger Architekt[4]) der Gegenwart hat neuerdings auf den wohlbedachten Gegensatz hingewiesen, der an zahlreichen hervorragenden Bauten der Frührenaissance zwischen der Gesamterscheinung und der Detaillirung waltet: jene grofs, wuchtig nicht nur durch ihre Abmessungen, sondern auch durch ihre Gliederung, die nur darauf berechnet ist, monumental zu wirken — das ornamentale Detail dagegen klein, zart und fein. Diese Beobachtung wird auch durch die Brescianer „Loggia“ bestätigt. Ihre mit Kreuzgewölben geschlossenen drei Schiffe öffnen sich in je drei Arcaden nach aufsen. Die Abmessungen dieser Arcaden sind stattlich genug, aber sie werden an der Hauptfront durch so wuchtige, der Wand fast in voller Rundung vortretende Säulen, und an den Seitenfronten durch so mächtige Pfeiler eingefafst, dafs das von diesen theilenden Gliedern beherrschte Auge die Gröfsenverhältnisse fast noch überschätzt. Diese Monumentalwirkung wird auch durch den bedeutsamsten Bildschmuck, durch die in rahmenlosen Rundöffnungen angebrachten Büsten römischer Imperatoren in den Arcadenzwickeln und durch die grofsen Löwenmasken am Fries des Gesimses, wesentlich unterstützt. Dagegen sind die Profile an den Pfeilercapitälen und Archivolten der Arcaden selbst ungemein fein gehalten, auch das Hauptgesims bleibt zierlich, und vollends die ornamentalen Friese, die „imposte“, welche sämtliche Arcadenpfeiler umziehen, sind von einer miniaturartigen Zartheit. Gerade diese meisterhaft gezeichneten Profile und Friese verbinden dieses Werk mit dem Stile Bramantesco. Sie entsprechen denen an S. Satiro in Mailand, und die Loggia von Brescia besitzt ja einen Schmucktheil, der ganz unmittelbar an die dortige Sacristei erinnert: die Reihe der Kaiser-

1) Ueber die seltsam kleinlich abgefafsten Verträge für diese Malereien vergl. Zamboni, Memorie etc. S. 80 und App. IV, S. 132 ff. App. V, Nr. 4, S. 143, ferner Vasari XI, S. 268.

2) Crowe und Cavalcaselle, Tizian. Deutsche Ausgabe von Jordan. Leipzig 1877. II, S. 638 f. und S. 667 ff.

3) Auch der Name des Gaspare da Milano ist wohl nicht — wie Pomponius Gauricus will — mit der Architektur der Loggia, sondern nur mit ihrem vornehmsten Bildschmuck in Verbindung zu bringen.

4) Ludwig Hofmann, Ueber das Studium und die Arbeitsweise der Meister der italienischen Renaissance. Festrede beim Schinkelfest des Architektenvereins in Berlin am 13. März 1898. Berlin 1898.

büsten in den Zwickeln. (Abb. 116.) Ihr Hauptmeister ist Gaspare da Cairano. Er lieferte zwischen 1493 und 1503 einundzwanzig,[1]) während sein Genosse Antonio della Porta nur die sechs schwächeren an der Westseite arbeitete (1499 und 1500). Dem Gaspare da Cairano haben diese Bildwerke dann auch den gröfsten Ruhm gebracht: „wegen der Architektur(?) und der Kaiserbüsten des Brescianer Rathhauses“ wird er von Pomponius Gauricus[2]) zu den gefeiertsten Bildhauern seiner Zeit gerechnet. Pomponius Gauricus nennt den Künstler an dieser Stelle: „Mediolanensis“. In Mailand also wird man Gaspares bekannteste Arbeiten zu suchen haben; und dort, am Ospedale Maggiore, vor allem aber in der Sacristei von Satiro, befinden sich die den Brescianer Köpfen am nächsten verwandten Kaiserbüsten. Wird es da nicht wahrscheinlich, dafs Gaspare da Cairano auch an jenen Mailänder Bildwerken, die man ohne genügenden Grund dem Caradosso zuzuschreiben pflegt, betheiligt ist? —

Allerdings sind die Büsten in der Sacristei denen der Loggia noch überlegen. Die Lebhaftigkeit, die momentane Erregung, die jenen Mailänder Köpfen eignet, geht den Brescianern meist ab. Nicht, wie dort, mit leicht vorgestrecktem, sondern mit gerade aufgerichtetem Haupt ragen sie in die Oeffnungen hinein, und ihre Blicke sind nicht emporgerichtet, sondern schauen ruhig vorwärts. Diese etwas steife Haltung läfst die Verwandtschaft mit den Mailänder Sacristeibüsten zunächst geringer erscheinen, als sie stilistisch, in der Formenbehandlung selbst thatsächlich ist. — Von Gaspare stammen an der Loggia auch die geistvoll aufgefafsten Löwenköpfe und Masken im Fries,[3]) sowie die Ecktrophäen der Ostseite, und auch von den Schlufssteinen der Hallengewölbe hat er mindestens einen, den S. Apollonio, geliefert.[4])

Abb. 116. Kaiserbüsten an der „Loggia“ in Brescia. (Gaspare da Cairano.)

Die Mehrzahl dieser Sculpturen ist erst um 1500 entstanden, von den Bildwerken im Inneren der Miracoli also etwa durch ein Jahrzehnt getrennt. Daraus mag sich die Verschiedenheit der Stilweisen erklären, denn von jener specifisch lombardischen Eigenart, die am Bildschmuck der Miracoli-Kirche aus den eckigen Umrissen und den Knitterfalten so aufdringlich spricht, besitzen die Köpfe der Loggia nichts mehr. Der ornamentale Theil ihres Schmuckes aber, der in erster Reihe wohl auf Giovanni Gaspare Pedoni zurückgeht, bietet zunächst ein Gegenstück zu dem der Kirche und demgemäfs auch zu den

1) 1493 bis 1498 erhielt er das Honorar für 13 Büsten der Ost- und Südseite; 1500, 1501 und 1503 für acht Büsten der Nordseite. Vergl. Zamboni, Memorie etc., S. 50, 52, 62.

2) Vergl. „De sculptura“, ed. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 252. „Dignus et qui nominetur Brixiani praetorii architectura et Caesaribus Gaspar Mediolanensis“. Vergl. auch Michiel, Notizie d' opere del disegno etc., ed. Frimmel, Wien 1888, S. 52. Gegen Gaspares vermeintlichen Antheil am Bau der Loggia siehe Brockhaus, a. a. O. S. 75 u. Anm. 3.

3) Auf schwarzem Fond, wie im Inneren der Miracoli-Kirche und aufsen an S. Lorenzo in Lugano.

4) Honorirt 1497. SS. Faustino und Giovita sind Arbeiten des Antonio della Porta. Diese Sculpturen zeigen den gleichen Stil, wie die oben genannten Zwickelmedaillons (die vier Kirchenväter) in der Miracoli-Kirche.

Arbeiten Pedonis in Cremona. Das gilt besonders von den Capitälen der vier Säulen, welche die Kreuzgewölbe der Halle und von denen der Pfeiler, welche die Arcaden tragen, ferner auch von den Capitälen der grofsen Wandpilaster aufsen an den drei Nebenfaçaden und an den Ecken der Hauptfront. Ueberall findet sich hier das Bramanteske Friesband,[1]) und dessen Ornamentik — flach, aber von bronceartiger Schärfe — enthält einen Reichthum von Motiven, der wahrhaft unerschöpflich scheint, der so recht dem Geist der Frührenaissancedecoration entspricht.[2]) (Abb. 117.) An anderer Stelle läfst sich jedoch auch schon das Nahen der Hochrenaissance erkennen. Bereiten darauf doch schon die strenger antikisirenden, römisch-korinthischen Capitäle der grofsen Frontalsäulen vor! Auch die Grotteskenmotive mehren sich und werden kühner und geistreicher, freilich in gewissem Sinne auch stilloser. Da setzen schon andere Künstlerkräfte ein. Von 1526 bis 1536 hatte Agostino Castelli die Bauleitung, auf den dann bis 1550 Stefano Lamberti folgt. Das Werk des letzteren ist das Portal des selbständigen Treppenhauses, dessen ursprünglicher Entwurf dem Rath zu einfach erschienen war, worauf Lamberti als „neuer“ Architekt den Auftrag erhielt, es mit der Pracht des Hauptbaues besser in Einklang zu bringen.[3]) Die Gesamtanlage dieses schlanken Portales, seine Kaisermedaillons und sein Fries folgten noch den Frührenaissancemotiven, bei der Detaillirung der beiden Seitenpfeiler aber erlaubt sich der Meister einige ungewöhnliche Freiheiten. Er behängt die Krönungsgesimse mit üppigen Guirlanden und Masken und ersetzt die Basen durch einen völlig malerisch angeordneten Schmuck von spielenden Delphinen. Das ist stilkritisch beachtenswerth, denn es wird darauf bei der Erörterung des Martinengo-Monuments und der Front von S. Lorenzo in Lugano zurückzukommen sein.

Abb. 117.
Säulencapitäl an der „Loggia“ in Brescia.

Alle ornamentalen Theile dieser Loggia, besonders aber ihre reifsten Leistungen, weisen auch hier wieder unverkennbar auf einen Zusammenhang mit der Frührenaissancedecoration Venedigs hin. Es möge genügen, an den Hof des Dogenpalastes und, innerhalb des zeitlichen Fortschritts, an Jacopo Sansovinos Bibliothek zu erinnern. Sansovino selbst bestimmte dann die Decoration des Obergeschosses, nachdem man 1550 über die Fortführung des Baues den Rath des jungen Palladio eingeholt hatte. Die vornehm-classische Zeichnung der Fenster dürfte dort Palladio angehören, die Füllungen der Wandpilaster aber sind wohl, gleich dem reichen Fries des Hauptgesimses, von Sansovino entworfen[4]) worden. Da waltet schon ein ganz anderer Geschmack, als an der unteren Halle und an den unteren Theilen der Miracoli-Kirche. Die zarten Formen sind gewichen. In starkem Hochrelief, den Rand der Pilaster noch beträchtlich überragend, haben diese Candelaberfüllungen mit ihren reichen Grottesken und Trophäen bereits ausgesprochenen Hochrenaissancecharakter und sind am ehesten mit den später zu schildernden Pfeilerfüllungen am Hauptportal der Kirche der Madonna di Tirano von 1530 zu vergleichen. In der That tragen einige von ihnen die Jahreszahl 1558. So grofs und mächtig sind diese Candelaberfüllungen gehalten, dafs selbst der Fries des Hauptgesimses mit seinem üppigen,

1) An der Südwest-Ecke zeigt es das gleiche Flechtbandmotiv nebst hängenden Früchten, wie in Abbiategrosso. Vergl. S. 80.

2) Von der ganzen Fülle dieser sich niemals wiederholenden Ornamente geben die stilistisch allerdings werthlosen Aufnahmen von Castellini einen Begriff.

3) Beschlufs vom 19. December 1530 (Provisioni etc.).

4) In die Ausführung theilten sich selbstverständlich viele Hände. Bis 1572 hatte Piero Lodovico Beretta die Oberleitung. Dafs Jacopo Fostinelli auch an der Loggia arbeitete, wurde schon erwähnt.

dichten Rankenwerk und seinen Putten, Sirenen und Löwen, dieses völlig im Anschlufs an die spätrömische Antike entworfene Meisterstück Sansovinos, nur als consequente Fortbildung ihres Stiles wirkt. Die nackten Urnenträger vor der Krönungsbalustrade sind dann freilich schon fast barocke Spätlinge des alten, vom Mailänder Dom her bekannten, an der Kathedrale von Como und an der Marcus-Kirche so edel fortgebildeten Gigantenmotives. Der unnütze, polygonale Dachaufsatz stammt wohl von Vanvitelli.[1])

So trägt das heutige Aeufsere der Loggia deutlich genug die Spuren der verschiedenen Stilweisen, die in den einzelnen Epochen seiner Entstehung herrschten. Auch im Inneren der Halle ist die triumphbogenartige Wanddecoration des zu den Verwaltungsräumen führenden Eingangs schon ein Werk der Hochrenaissance. Ihre Verbindung von Flachornament mit stark umrahmten Scheiben ist dieselbe, wie oberhalb des Porticus der Miracoli-Kirche, und steht zu dem Schmuck des Uebrigen in ähnlichem Gegensatz, wie dort.

In ihren gleichzeitig entstandenen Frührenaissancetheilen aber sind beide Bauten bei aller Verwandtschaft der Details Denkmäler verschiedener Kunstweisen. Das Verhältnifs zwischen der baulichen Kernform und ihrem Schmuck ist an der Loggia ein anderes als an der Miracoli-Kirche. Dort ein überströmender Detailreichthum, eine Decoration, die am Einzelnen haftet, die in ihrer Freude an der Schmuckform als solchen das Gefühl für deren richtiges Mafs einbüfst und selbst zur Kleinkunst wird — am Palazzo Municipale dagegen ein echt monumentaler Zug, der den Schmucksinn von vornherein in den Dienst der architektonischen Massenwirkung stellt und die Kleinkunst nur als Contrastmittel für seine eigenen Zwecke verwerthet. Das ist auch hier, wie in Mailand und Como, eine Folge des Stile Bramantesco, obgleich sich ein unmittelbarer Antheil des Urbinaten nicht beweisen läfst.

---

## Kleinere Paläste und Denkmäler.

### Der Palast dei Monti di Pietà.

Die Miracoli-Kirche und die „Loggia“ sind die beiden Hauptschöpfungen der Renaissance in Brescia, aber es gruppirt sich um sie eine ganze Reihe von Denkmälern, Palastfaçaden, Portalen, Altären und Grabmonumenten, die einzeln stets eine mehr oder minder grofse Verwandtschaft mit ihnen zeigen, in ihrer Gesamtheit jedoch das bisher gewonnene Stilbild nicht unbeträchtlich ergänzen und die eigenartige Stellung dieser Brescianer Decoration zwischen der lombardischen und der venezianischen Frührenaissance vollkommener würdigen lehren.

Das schönste unter diesen Werken, ein Kleinod echt oberitalienischer Architektur, befindet sich unmittelbar neben der Loggia auf der Südseite der „Piazza del Comune“: die durch einen Hallenbau zu einem langgestreckten Ganzen vereinten „Palazzi delle Prigioni“ (westlich) und „dei Monti di Pietà“ (östlich), also Baulichkeiten für sehr profane Zwecke, Gefängnifs und Leihhaus. Nur das Leihhaus stammt thatsächlich aus der Renaissance. Er wurde 1485 errichtet. Der kleinere zur Rechten wurde erst 1597 von Bagnadore gebaut,[2]) ist aber eines der seltenen Beispiele dafür, dafs auch diese Spätzeit gelegentlich auf ihren eigenen Geschmack zu verzichten und sich zu Gunsten einer harmonischen Gesamtwirkung ganz in der Formensprache der Frührenaissance zu bewegen vermochte. Sein Muster, der Palazzo dei Monti di Pietà, der durch ein Portal in zwei gleiche Theile gegliedert ist, hat eine bei aller Schlichtheit ungemein vornehme Front. Zweistöckig, zeigt sie im Hauptgeschofs[3]) feinumrahmte, rechteckige Fenster, im oberen Stockwerk Rundbogenfenster, deren breite Zwischenwände dem Ganzen behäbige Stattlichkeit geben. Die Decoration entspricht besonders an den Fenstern des Hauptgeschosses den ehemaligen seitlichen Portalen[4]) im Frontbau der Miracoli-Kirche, und auf den gleichen Zusammenhang weisen auch die reichen

1) Ueber die Vorschläge für seinen Umbau vergl. Beltrami a. a. O.
2) Neuerdings sehr geschickt restaurirt.
3) Die flachbogigen Oeffnungen im Erdgeschofs wurden erst später eingebrochen.
4) Vergl. S. 228.

Capitäle der Eckpfeiler der ganzen Façade, welche über selbständigen Postamenten vom Boden bis zum Hauptgesims emporsteigen: ein Anklang an die monumentale Gliederung der benachbarten „Loggia“. Diese Front-Architektur des Baues selbst erhält nun vollends durch ihren sich rechts anschliefsenden Verbindungsbau mit dem Palazzo delle Prigioni den glücklichsten Contrast. (Abb. 118.) Während an dem Palazzo de Monti di Pietà die Mauerfläche den Gesamteindruck bestimmt, herrscht an diesem Verbindungsbau[1]) als Schmuckmotiv die Maueröffnung: unten eine breite, zweischiffige, gewölbte Halle mit fünf stämmigen Mittelsäulen, oben, in der Front, über gemeinsamer wappengeschmückter Balustrade mit Mittel-

Abb. 118. Brescia. Pal. dei Monti di Pietà.

balcon sieben luftige Rundbogenarcaden nach Art eines venezianischen Pergolo, und im Hauptfries quadratische ornamentirte Platten, von hellen Nischen unterbrochen, die ehemals Statuetten enthielten.[2]) Der zierlichsten decorativen Plastik eint sich hier fröhliche Vielfarbigkeit, denn weifser, hellgrau gefleckter, rother und schwarzer Marmor und bunte Scheiben wechseln in sehr fein bemessener Anordnung. Diese Front könnte auch am Canale Grande in Venedig stehen, und auf dem Festland bildet sie ein Gegenstück zum Palazzo del Consiglio in Verona.

* * *

1) Dort sind einzelne antik-römische Inschriften und Reliefs angebracht. Eines der letzteren — altrömische Guirlanden zwischen Stierköpfen mit hängenden Masken und Rohrpfeifen — ist an den Pfeilercapitälen der Loggia getreu copirt. — An einer der Gewölbeconsolen befindet sich eine Jahreszahl, von der aber leider nur noch der Anfang 15.. zu erkennen ist.

2) Nur eine in der mittelsten Nische erhalten.

Von den der gleichen Epoche zuzuweisenden Privatpalästen Brescias seien genannt: Via Cairoli Nr. 4 und 5 (alte Nr. 1941); Via Pal. Vecchio Nr. 38 (alte Nr. 2056); Pal. Ragnoli, ehemals Calzaveglia, mit origineller, feiner Durchbildung des Portales und der Fenster im Stile der Miracoli-Kirche, und Via dietro il Vescovado Nr. 29 (alte Nr. 316). Mit diesen Portalen zeigt auch das im sog. „alten Dom" aufgestellte Grabdenkmal des Domenico de Domenici († 1478) Verwandtschaft. Noch heute ist die Stadt reich an Renaissancehöfen mit zierlichen Säulenarcaden und manche feine Frührenaissanceschöpfung mag im Inneren ihrer Häuser noch der Entdeckung harren.[1]) Auch für Brescia und seine Umgebung würde sich eine ähnliche Publication, wie die Mailänder „Reminiscenze di Storia e d'Arte"[2]) wohl lohnen, und erst auf Grund so ausgedehnter Localforschung liefsen sich dann auch die einzelnen kleineren Denkmäler kunstgeschichtlich

Abb. 119. Sarkophag des S. Apollonio im Dom in Brescia.

bestimmen, die bisher theilweise wohl schon bekannt, aber noch nicht genauer in die Gesamtentwickelung der Brescianer Frührenaissance eingeordnet sind. Schon wegen ihrer festen Datirung (1497) verdient hier die Marmoreinfassung des S. Michele-Altars in S. Francesco (der zweite rechts) genannt zu werden, deren Säulen denen der Miracoli-Kirche entsprechen, und deren Pfeilerfüllungen — obgleich hinter den Säulen fast versteckt — von unübertrefflicher Feinheit sind.[3]) Bei den hier in Betracht kommenden Werken handelt es sich um Arbeiten rein ornamentaler, wie auch figürlicher Plastik, und gerade die letztere bereitet der Stilkritik dabei um so gröfsere Schwierigkeiten, als das Vergleichungsmaterial geringer ist. Das gilt besonders von den beiden berühmtesten Grabmonumenten Brescias aus der Renaissance: der Arca des S. Apollonio im Dom und dem in das Museo

1) Durch die Freundlichkeit des Herrn cav. da Ponte lernte ich einige versteektere Arbeiten kennen. Die schönste ist eine im ersten Stock der Casa della Corte (Casa Vergine; Vicolo Borgondio Nr. 11) erhaltene marmorne Thürumrahmung mit feinster Ornamentik im Stil des Porticus der Miracoli-Kirche und der Inschrift: „Intrent · redeantque · foeliees!" — Eine Probe polychromer Wandbehandlung aus Breseia bei Gruner, a. a. O. Pl. 47.

2) Vergl. Bd. I. S. 3.

3) Sie zeigen in flachstem Relief zwischen den Marterwerkzeugen und Ranken die Köpfe der SS. Caterina, Lorenzo und des Moses und David.

Civico gelangten Martinengo-Denkmal. Jenes gehört vorwiegend noch der Früh-, dieses schon völlig der Hochrenaissance an, und bereits hierdurch eröffnen sich einige stilkritische Ausblicke auf die decorative Plastik der Miracoli-Kirche und der Loggia. Das Apollonio-Monument ist schon als eines der wenigen bedeutenden Heiligendenkmäler der Renaissance beachtenswerth. Es besteht aus dem Sarkophag (Abb. 119) und einer freien Bekrönung. Jener wahrt noch die Kastenform und ist rings mit Reliefs aus dem Leben des Heiligen bedeckt,[1]) diese zeigt zwischen zwei Füllhörnern, die den Statuetten der Brescianer Schutzheiligen als Sockel dienen, eine säulengetragene Aedicula mit der Statue S. Apollonios. Denkt man sich den Sarkophag in seiner ursprünglichen Aufstellung — die heutige stammt erst aus dem Jahr 1674 — von Pfeilern getragen, so hat man ungefähr den gleichen Typus, wie am Torre- und am Brivio-Monument in Mailand und am S. Lanfranco-Denkmal bei Pavia. Die lombardische Schulvorlage bleibt auch stilistisch unverkennbar. Sie spricht aus der malerischen Compositionsweise des tiefen Reliefs mit reichen, seitlich abgebrochenen Architekturen im Mittel- und landschaftlicher Ferne im Hintergrund, und aus den rechtwinklig zur Bildfläche angeordneten Schwebefiguren; sie zeigt sich in der Gestaltenfülle, von der die Träger der Haupthandlung genrehaft umgeben sind, in der festlichen Pracht des Ganzen und in einer Reihe uns schon wohlbekannter Lieblingsfiguren der Omodeo-Schule. Den Vergleich mit Werken Omodeos fordert hier Vieles unmittelbar heraus. Allein es fehlt sein persönlicher Stempel, und ferner auch das äufserlichste Kennzeichen echt lombardischer Plastik: der brüchige Faltenwurf bei eckigen Umrissen. In dieser Hinsicht steht der Stil dieser Reliefs mitteninne zwischen dem Omodeos, der Mantegazza, der Rodari einerseits und der glatteren Formenbehandlung eines Benedetto Briosco und der venezianischen Lombardi andererseits. Am nächsten sind diese Darstellungen mit dem schönen dreitheiligen Relief der „Anbetung des Kindes“ verwandt, welches um 1840 für die Kirche S. Francesco erworben wurde[2]) und jetzt als Antependium ihres Hochaltares dient. (Abb. 109, S. 225.) Beide Arbeiten darf man wohl der gleichen Hand zuschreiben.[3]) Diese Reliefs bezeichnen die letzte Entwickelungsstufe, zu welcher der Stil der decorativen Bildwerke im Inneren der Miracoli-Kirche und an den Portalen von S. Maria del Carmine und S. Cristo auf der Wende zur Hochrenaissance gelangt ist.

Am Martinengo-Denkmal ist diese Grenze bereits weit überschritten. Die Candelabersäulen, welche seinen Sarkophag tragen, die ihnen an der Hinterwand entsprechenden candelaberartigen Pfeiler, die ornamentalen Füllungen zwischen ihnen, und die hier und in die Candelabersockel eingelassenen Scheiben, ferner auch die aus Trophäen[4]) zusammengesetzten Leisten, welche die Sarkophagreliefs umrahmen, und endlich die durch mannigfache Marmorsorten erzielte Vielfarbigkeit — dies Alles folgt hier dem Stil der Miracoli-Kirche und der Loggia, aber es ist bereits mehr in der Weise der Hochrenaissance, in stärkerem, vollen Relief, nicht mehr so bronceartig scharf, sondern weich behandelt, wie es besonders der Eingang zum Treppenhaus der Loggia zeigt. In der That kann wohl kein Zweifel darüber herrschen, dafs der ornamentale Theil des Martinengo-Denkmales aus der Werkstatt des Stefano Lamberti stammt. Seine Datirung stimmt dazu vollständig, denn nach Odorici[5]) ist es das Grabmal des 1526 infolge seiner Ver-

1) An der Vorderseite: S. Apollonio predigend (links), die Messe lesend (Mitte) und taufend. An der linken Schmalseite: Einkleidung eines Catechumenen; an der rechten: der wunderthätige Leichnam S. Apollonios auf der Bahre.

2) Nach mündlicher Angabe wurde dieses Relief während der Restaurirung der Kirche durch den Architekten Vantini seitens der Fabriceria zwischen 1837 und 1841 von dem Antiquar Rovetta angekauft.

3) Man vergleiche im einzelnen nur die anbetenden Engel rechts auf dem Altarrelief mit denen auf der linken Schmalseite des Sarkophages sowie mit den dort im Vordergrund des Messereliefs knieenden Frauen; ferner die Frauengruppe des Altarreliefs links mit der, welche der Taufhandlung S. Apollonios zuschaut; endlich die Hintergrundarchitekturen und die ornamentalen Details und Medaillons.

4) Vergl. einzelne der „imposte“ an den Pfeilern der Loggia. Allerdings geht das Martinengo-Monument auch hier mehr zur Hochrenaissance über, etwa zu der Art, wie diese Trophäen am Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certosa behandelt sind.

5) Odorici, Stor. Bresc. Vol. IX. S. 178; Rossi Ottavio, Elogi S. 278. Nassino Pandolfo Memorie Bresc. Ms. in der Queriniana (Angaben des cav. da Ponte): „colla Repca Veneta e la Francia

wundung im Kampf bei der Ponte S. Giacomo verstorbenen Marcantonio Martinengo und wurde 1530 in der von dieser Familie bevorzugten Kirche S. Cristo errichtet. Auch das Figürliche läfst sich, soweit es in Marmorreliefs besteht, stilkritisch ziemlich sicher fixiren. Am wichtigsten sind da die beiden am Untersatz in die äufseren Füllungsplatten der Rückwand eingelassenen Medaillons, von denen das eine eine Opfer-, das andere eine Kampfscene zwischen Reitern und Unberittenen zeigt, beide ganz antik gehalten, mit nackten Figuren. Ungemein lebendige Composition und eine grofse Sicherheit in der Behandlung der nackten, energisch bewegten Körper zeichnen diese Medaillons aus. Die gleichen Vorzüge und den gleichen Stil findet man in Brescia noch an einem anderen Werk, das trotz seiner hohen Vollendung bisher seltsamerweise gänzlich unbeachtet blieb: an der Marmorumrahmung des ersten Altares im rechten Seitenschiff von S. Francesco. (Abb. 120.) Es ist ein thorartiger Vorbau,[1]) dessen majestätische Säulen einen rechteckig umrahmten Bogen tragen. Die Formensprache ist die der Loggia, und wie dort sind in den Zwickeln zwei Heiligenbüsten frei in die runde Maueröffnung hineingestellt. Die Säulenschäfte sind oben mit Guirlanden und Cherubimköpfchen behängt, den reichsten Schmuck aber trägt ihr durch ein Gesims abgeschlossener Fufstheil, ein Relief, das in freier Verwendung von Mantegnas berühmtem Kupferstich[2]) einen Tritonenkampf darstellt. Die herrliche Composition ist füglich nicht des Bildhauers Eigenthum, aber auch noch ihre Uebertragung in die Plastik bleibt hier ein selbständiges Meisterstück. Schon der völlig malerische Reliefstil in seiner fein bemessenen Abstufung bezeugt ein ungewöhnliches Können, und nicht minder die Darstellung selbst, die, lebensprühend, in geistvoller Auffassung, selbst einen Vergleich mit Leopardis Broncesockel der Fahnenstangen vor S. Marco in Venedig nicht zu scheuen braucht. Diese Reliefs sind mit den Marmormedaillons des Martinengo-Denkmales vielleicht die besten Renaissancesculpturen Brescias, die man dort nur dem Meister der Kaiserbüsten an der

Abb. 120. Säulensockel am ersten Altar rechts in S. Francesco in Brescia.

per conservare Franeesco Sforza nel dominio di Milano — Partitosi il 24 Luglio da Verola nuova colla cavalleria ed ridueeva a Ponte S[t] Giaeomo dove si impegnò combattimento eol nemieo. Il prode Bresciano non cesso dal combattere se non dopo aver fatto prigioniero l' arditissimo Luigi Gonzaga — ma tre giorni dopo il Martinengo ferito moriva di soli 53 anni in Brescia ed era con solenne onoranze sepolto in S[t] Cristo dove, secondo l' Odorici, intorno al 1530 gli fu eretto il bellissimo monumento funerario.

1) Vorbauten dieser Art waren damals besonders als Portalschmuck beliebt. Beispielsweise zeigen diese Form das Hauptportal von S. Giovanni Evangelista und das der Kirche SS. Faustino e Giovita in Chiari bei Rovato (jetzt im Museo Civico in Brescia). In S. Franceseo folgt diesem Typus auch die zweite Altareinfassung rechts (dem S. Michele gewidmet) von 1497. Vergl. S. 245.

2) Bartsch, Peintre-graveur Nr. 18. Vergl. die bei Molinier, a. a. O. II. Nr. 411 verzeichnete Plakette. Siehe auch S. 208 den Fensterfries des Domes von Como. Das Säulenpostament zur Rechten zeigt einen bekränzten Imperatorenkopf, das zur Linken ein Medaillon Papst Julius II. nach Caradossos

Loggia, am ehesten dem Gaspare da Cairano zutrauen kann. Ob auch die reifen Broncereliefs des Grabmonumentes — am Fries Triumphzüge, am Sarkophag quadratische Felder mit Passionsscenen — auf denselben Künstler zurückgehen, bleibt allerdings sehr fraglich. Betont sei noch, dafs der Stil dieser Werke in den Thonreliefs im Fries des Hofes der Casa Stanga zu Cremona, die ebenfalls schon stark antikisiren und sich der Hochrenaissance nähern, sowie mit den besten Bildwerken der Porta Stanga im Louvre viel Analoges besitzt.[1])

Auf die nahe Verbindung, die zwischen den Renaissancedenkmälern Cremonas und Brescias besteht, war schon wiederholt hinzuweisen, und auch die Künstlergeschichte versagte die Erklärung hierfür nicht. Für den Zusammenhang der oberitalienischen Renaissancekunst wichtiger aber ist die Verwandtschaft zwischen der Brescianer und der venezianischen Frührenaissance, schon deshalb, weil dieses Verhältnifs im eigentlichen Cinquecento noch an Kraft gewinnt. Als Beleg hierfür möge genügen, die reifen, schönen Bildwerke des leider nur fragmentarisch erhaltenen[2]) Grabmonumentes des Altobello Averoldo in der ersten Capelle rechts in SS. Nazaro e Celso anzuführen: auf dem Sarkophag die gelagerte Porträtstatue, ferner die Halbfiguren der „Spes“ und „Fides“ und ein Relief (der irdische Theil der Auferstehung Christi), dazu dann noch in der Sacristei die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Die Frauentypen antikisiren bereits in der Art Sansovinos, und das Relief mit seinen starken Verkürzungen ist eine der reifsten Formen der lombardischen Schulvorlage im venezianischen Stil. Den letzteren zeigt auch der vornehme, rein ornamental gehaltene Sarkophag des Giovanni Pietro Averoldo oben in der dritten Capelle rechts in der Carmeliterkirche.[3]) Seit dem zweiten Drittel des Cinquecento steht die Brescianer Kunst völlig im Zeichen Venedigs.

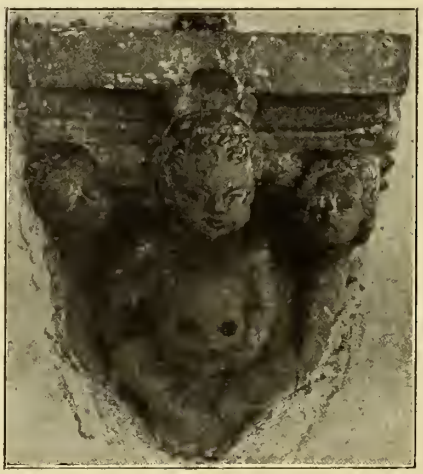
---

bekannter Denkmünze. Der kunstsinnige Prior von S. Francesco, Francesco Sansone, hatte in Rom unter Julius II. gelebt. Er ist der Stifter des intarsirten Chorgestühles von 1483, und des berühmten Altarbildes Romaninos. Die mit guten Intarsien versehenen Schränke in der Sacristei sind 1511 von „Philippus Soresinas“ ausgeführt. Unter den ganz renaissancemäfsigen Intarsien zeigen sie noch gothisches Mafswerk!

1) Vergl. S. 103.

2) Der Sarkophagtheil steht jetzt in einer Nische der Fensterwand, die übrigen Sculpturen sind 1809 geradeüber um den Opferstock angeordnet worden.

3) Venezianisches Gepräge hat auch der Sarkophag des Nicolò Orsini im Musco Civico.



Achtes Capitel.

# S. Lorenzo in Lugano. Madonna di Tirano.

## S. Lorenzo in Lugano.

„Experimentum fallax, judicium difficile.“

Jenseits des Gotthard begrüfst den nordischen Wanderer in Lugano das erste berückende Bild echt italienischer Landschaft und das erste Denkmal reiner italienischer Renaissancekunst. Beide darf er an gleicher Stätte geniefsen, denn keinen schöneren Blick auf den Ort, den See und den Kranz seiner Berge gewährt die unmittelbare Umgebung Luganos, als von der Plattform vor der Kirche S. Lorenzo aus. Hoch thront dieser Bau über der Stadt, und diese Lage selbst hätte den Architekten veranlassen können, seinem Werk als weithin sichtbare Bekrönung der Bergkuppe eine reiche Silhouette zu geben. Allein dieser Reiz fehlt dem heutigen Bau gänzlich: die Façade ist eine schlicht geradlinig abgeschlossene Wand geblieben. Das widerspricht freilich dem ursprünglichen Plan. Empfindlicher noch, als ihre stolze Schwesterschöpfung bei Pavia, die Façade der Certosa, offenbart auch diese Front sofort, dafs sie in ihrem Obergeschofs Einbufse erlitt, und dafür kann der sichtlich erst nach Vollendung des Haupttheiles erfolgte Zusatz, die aus der Spätrenaissance stammende Decoration des Rosenfensters, am wenigsten entschädigen. Die ursprünglich geplante Bekrönung der Front läfst sich jedoch — wie noch zu zeigen ist — mit Hülfe der Certosa und von S. Maurizio in Mailand leicht ergänzen, und selbst in ihrer gegenwärtigen Gestalt ist diese Façade von hohem kunstgeschichtlichen Werth. Diesen darf sie schon allgemeingültig als eine der wenigen Kirchenfronten beanspruchen, die in der Frührenaissance überhaupt zur Ausführung gelangt sind. Das lernt auch der Laie bei der Fortsetzung der Fahrt gen Süden um so mehr schätzen, je häufiger ihm bei den Renaissancekirchen statt der schmucken Marmorpracht dieser Façade eine Backstein-Rohbaumauer entgegentritt. Dem Kunsthistoriker aber und besonders dem Specialforscher, der das Stilbild der lombardischen Renaissance, vor allem ihrer Plastik, in seiner Eigenart und seinen Wechselwirkungen zu erkennen sucht, bietet sie Arbeitsstoff in Fülle. Es war daher ein glücklicher Griff, dafs die hier schon so oft gerühmten Studien Rudolf Rahns bei dieser noch auf Schweizer Boden befindlichen Kirchenfront einsetzten. Seiner stilkritischen Vorarbeit sei auch hier dankend gedacht, wenn auch die im folgenden zusammengefafsten Ergebnisse von den seinen in manchen Punkten abweichen.[1])

Rahn hat auch die Baugeschichte der Kirche bisher am eingehendsten erörtert, doch harren noch einige Punkte der Aufklärung. Schon 875 wird S. Lorenzo erwähnt.

1) a. a. O., ital. Ausgabe von Pometta, S. 183 ff. Die älteren Ansichten bei Torricelli, Orazioni sacre e dissertazioni storiche-polemiche. Lugano 1837, V. S. 33—54, und Franscini, La Svizzera Italiana. Lugano 1840, II. S. 247.

Als man die heutige Drahtseilbahn anlegte, traten unterhalb der vor der jetzigen Front liegenden Plattform die Grundmauern einer Concha zu Tage. Dieser ursprüngliche Chor war also, der Regel gemäfs, nach Osten gerichtet, während der heutige auffallenderweise nach Westen orientirt ist. Auch sonst weist vieles auf wiederholte Veränderungen des Baues hin.

Die heutige Kirche S. Lorenzo ist eine dreischiffige basilikale Anlage ohne Querhaus. Im Mittelschiff folgt auf vier Gewölbetraveen der spätere mit drei Seiten des Achtecks schliefsende Chor. Die beträchtlich niedrigeren Seitenschiffe zeigen ebensoviele Gewölbejoche und endigen neben dem Chore in je eine länglich-rechteckige Capelle. Die drei westlichen quadratischen Traveen des Mittelschiffes sind, gleich den länglichen der Seitenschiffe, jetzt durch Kreuzgewölbe mit starken, rund profilirten Rippen geschlossen, die erste Travee nächst der Front zeigt im Mittelschiff dagegen ein Tonnengewölbe, das erst angeordnet wurde, als man die heutige Renaissancefront errichtete und dabei die Kirche bis zu ihr nach Osten verlängerte.[1]) Aber auch die übrige Einwölbung des älteren Theiles ist nicht ursprünglich, sondern erfolgte erst im Laufe des Quattrocento; zuvor war er flach gedeckt. So erklärt sich der Contrast zwischen den wuchtigen Rundbogenarcaden und den hochbusigen Kreuzgewölben über ihnen. — Ein bemerkenswerthes Datum in der Baugeschichte ist der 7. Juli 1415, der Tag, an dem die während der Parteikämpfe der Rusconi 1413 durch Blut befleckten Räume nach zweijähriger Verödung feierlich entsühnt wurden.[2]) Am Architrav der Front des Hauptportales steht die Jahreszahl 1517; der Campanile am westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes erhielt seine wuchtige Bekrönung erst in der Hochrenaissance, die polygonale Laterne noch später. Die Capellen der Seitenschiffe wurden erst im 17. und 18. Jahrhundert ohne jede Rücksicht auf symmetrische Raumgestaltung angelegt.

Das Innere der Kirche wirkt daher heute unorganisch und ist zudem dunkel und gänzlich schmucklos. Die verschiedenartige Bildung der starken, gröfstentheils nur viereckigen Pfeiler und andere für die Baugeschichte nicht unwichtige Einzelheiten hat Rahn verzeichnet. Für unsere Gesichtspunkte bleiben sie belanglos, denn der kunstgeschichtliche Werth dieses Baues als Renaissancedenkmal beschränkt sich auf seine Front. (Abb. 121.)

Allerdings fehlen dem heutigen Kirchenkörper auch Proben des Quattrocentostiles nicht. Selbst abgesehen von den Relieffiguren an den Gewölbeschlufssteinen[3]) spiegelt ihn die thorartige Bogenarcade, welche jetzt in die nördliche Aufsenwand des Langhauses zwischen den Frontpfeiler und den Ausbau der ersten Capelle des S. Crispino eingelassen ist. Offenbar wurde sie von einer anderen Stätte hierher übertragen. Es soll der ehemalige Eingang zum Campo Santo sein. Immerhin ist diese Arcade stilgeschichtlich erwähnenswerth, weil sie ein festes Datum, 1488,[4]) trägt, und in ihrer noch von der Uebergangszeit bereicherten Formensprache einen wohlbekannten Mischtypus vor Augen führt. Sowohl der breite Arcadenbogen, wie sein rechteckiger Rahmen zeigt einen aus Eierstab und winzigem Zahnschnitt gebildeten Rand, die Kanten des Bogens und seiner Pfeiler aber sind noch von gothisirenden gedrehten Stäben begleitet, und an den Pfeilercapitälen wachsen die schlanken Renaissancevoluten aus noch recht schweren Akanthuskelchen heraus. Das ist eine folgerichtige, reifere Entwickelungsphase des Uebergangsstiles, wie er uns an den Frontportalen des Domes von Como und beispielsweise an der Kirche S. Maurizio in Ponte entgegentrat.

Die Marmorfront aber, die sich, ähnlich wie an der Certosa bei Pavia, mit ihren um die Ecken herumgreifenden Seitenpilastern dem Bau selbständig vorlegt und die Langhausdächer coulissenartig überragt, gehört ganz der Renaissance an. Sie birgt auch nicht mehr den leisesten gothisirenden Zug, weder als Nachklang an den Uebergangsstil, noch als bewufsten Archaismus. Bereits hierdurch verlangt sie von vornherein stilgeschichtlich

1) Vergl. Rahn, a. a. O. S. 184.
2) Vergl. Torricelli, a. a. O. S. 38.
3) Vergl. Rahn, a. a. O. S. 184.
4) Etwa in gleichem Stil wie das 1480 datirte Portal der Kirche von Torno bei Como.

ihren eigenen Platz, in gleicher Reihe mit der Certosa und der Colleoni-Capelle, aber in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Renaissancetheilen des Domes von Como, als eine verwandte Schöpfung des Stile Bramantesco, bei welcher, wie in Como, die lombardische Freude malerischer Pracht und Fülle streng gemäfsigt ist. Die Wandfläche kommt als solche zu ihrem Recht, organisch gegliedert durch vier Lisenen und ein breites Gurtgesims, — beide Hauptlinien durch die Seitenschiffe bestimmt — oben jetzt abgeschlossen durch ein stattliches Hauptgesims, auf welches ursprünglich noch ein Krönungstheil folgen sollte. Die Maueröffnungen beschränken sich auf die Portale, deren Mafsverhältnifs zu einander an das der Frontportale von Como erinnert, und auf das Rosenfenster. Abgesehen von dessen schwerfälligem, quadratischem, reich sculpirtem Rahmen (einer späteren Zuthat), besteht die Decoration der Oberwand nur in der Feldertheilung selbst sowie in der feinen Profilirung der Lisenen und des Gesimses, bleibt also rein architektonisch. Das Erdgeschofs zeigt dagegen reichen figürlichen und ornamentalen Schmuck, aber in völlig organischer Vertheilung, an den Portalen als Rahmen zusammengefafst, seitlich als Hochreliefbilder eingelassen, und am Gurtgesims als Friesdecoration.

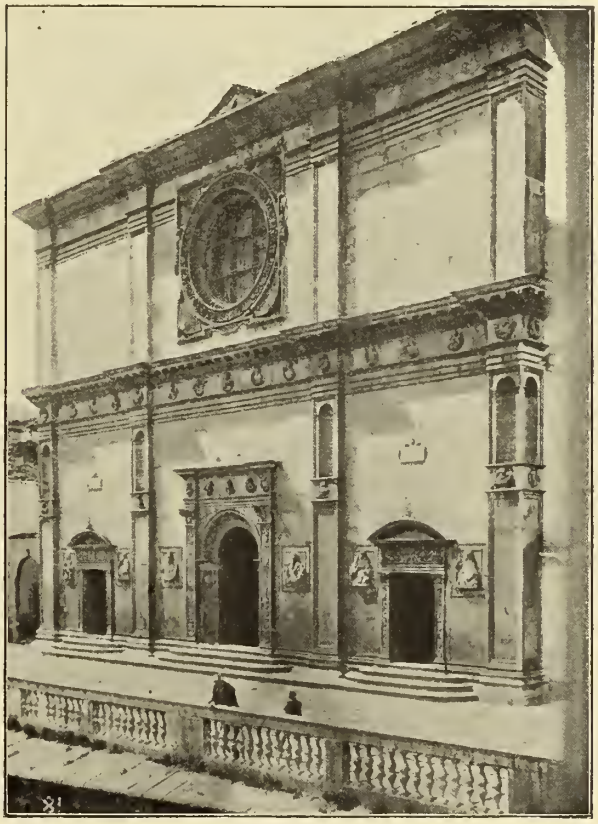


Abb. 121. Lugano. S. Lorenzo. Frontansicht.

Durch die friesartig und als Relieffonds angebrachten Platten schwarzen Steines wird eine leichte Farbenwirkung erzielt. Das Thema der Certosafront klingt in der ruhigen Vornehmheit dieser Façade im ganzen also nur leise an. Kennzeichnend ist auch die Behandlung der Lisenen. Von dem Palladianischen Princip, sie durch beide Stockwerke in ununterbrochener Linie durchzuführen, ist noch nicht die Rede. Das Gurtgesims trennt sie in zwei selbständige Theile, denn es kröpft sich um sie herum. Oben zeigen sie nur ein feines Rahmenprofil; unten folgt auf dasselbe eine ehemals zur Aufnahme von Statuen bestimmte (?) Nische. Zwischen der Blende und der Nische tritt ein Streifen des Pfeilerkörpers zu Tage, und dieser trägt einen mehr malerisch gedachten Bildschmuck. Drei von den Pfeilern zeigen hier prächtige, in Hochrelief gemeifselte Seepferde, deren zum Sprung vorgestreckte Oberkörper sich in malerischer Verkürzung aus der Pfeilerfläche selbst herausschwingen. Am Eckpfeiler links befindet sich, analog angeordnet, vorn ein Löwe, über den ein bocksfüfsiger Geselle rittlings ein Krummschwert zückt. Seitlich enthalten die Eckpfeiler einen Drachen (links) und, neben einem winzigen Seestier, eine Sirene, auf welcher ein Putto reitet (rechts). — Anordnung und Inhalt dieses Reliefschmuckes gemahnt an den des seitlichen Treppenhauses der „Loggia“[1]) und die Nischenbildung an die Front der Certosa und der Miracoli-Kirche von Brescia. Von den drei Portalen tragen die beiden seitlichen über dem unproportionirt hohen Fries als Krönung einen ganz flachen Korbbogen, der ihre ohnehin gedrückten Mafsverhältnisse noch schwerfälliger macht, das mittlere aber entspricht mit seiner thorartig eingefafsten Doppelarcade mit abgeschrägten Wandungen der Bramantesken Südpforte des Domes von Como und den ihr benachbarten Fenstern.

1) Vergl. S. 242.

Diese stilistischen Analogien geben im Sinne der Künstlergeschichte jedoch keine sichere Auskunft.

Was aber sagt die übrige durch den Meifsel geschaffene Decoration dem Stilhistoriker?

Aeufserlich ist dieselbe sehr redselig, nicht nur im Bildschmuck, sondern unmittelbar mit Worten. Allein das sind nur lehrhafte Inschriften. Sie stehen auch hier nicht nur auf grofsen Tafeln — zwei von diesen bilden den einzigen Schmuck der Wandfläche über den Seitenportalen[1]) —, sondern sie prangen auch auf den Architravbalken und in den Friesen der Thüren,[2]) innerhalb des Ornaments. Lehrhaft, streng kirchlich, ist auch der gröfsere Bildschmuck. Etwa lebensgrofse Halbfiguren, die sich als weifse Marmorreliefs vom schwarzen, selbständig umrahmten Fond fast in voller Körperlichkeit abheben,[3]) begrüfsen den Beschauer: unten, neben dem Hauptportal die Propheten des alten Bundes: „Salomon sapiens“ und „David Propheta“ (Abb. 122), neben den Seitenportalen die vier Evangelisten, links Matthäus und Lucas, rechts Johannes und Marcus. In den Fries des Hauptportales (Abb. 123) sind ferner fünf kleinere Medaillons eingelassen: in der Mitte die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, links S. Hieronymus (in ganzer Figur) und S. Paulus der Eremit, rechts S. Petrus und S. Franciscus. Die reichste Bildfolge von fünfzehn Medaillons — rahmenlos in den schwarzen Fond eingefügt — zeigt dagegen erst der Fries unter dem Gurtgesims: über den Seitenportalen je drei Sibyllen, an den Pfeilern[4]): Jesaias, Malachia, Daniel, Zacharias, und über dem Hauptportal: Ezechiel, Jeremias, Josaphat, Habakuk und Amos.[5]) Nur auf die rein ornamentalen Theile ist der antike Motivenschatz beschränkt, dort ist er allerdings üppig genug, denn jene schon oben erwähnten Seepferde, Drachen und Sirenen an den Wandpfeilern sind nur die am meisten ins Auge fallenden Vertreter eines Gestaltenkreises, der in dem Mikrokosmos der drei Thürwandungen in erstaunlicher Fülle wiederkehrt: Delphine, Drachen, Basilisken, Faune, Masken, antik gewandete Frauen und Gewappnete, Putten, und endlich zwei Fackel haltende Victorien in den Bogenzwickeln. — Auch in diese antikisirende Portalornamentik dringt jedoch die kirchliche Lehre ein, vor allem mit Inschriften, die ihr auf Täfelchen in gleicher Art und in ähnlicher Beziehung zu einzelnen Theilen des Bildschmuckes gesellt sind, wie an den Comasker Pforten und an der Miracoli-Kirche in Brescia. Der linke Pilaster des Mittelportales zeigt unter der Figur eines betenden Kriegers die Worte: „A Deo Omnia“, und über der Gruppe des seine Jungen ätzenden Pelikans steht: „Charitatis incendium.“ An dem Gegenstück rechts kann man die Inschrift: „Ut vivamus“[6]) auf den aus Flammen aufsteigenden Phönix beziehen, während die erneute Mahnung: „Deus Omnia“ mit der Frauengestalt über ihr, die zwischen zwei Drachen Füllhorn und Fruchtkorb emporhält, allerdings nur äufserlich verbunden ist. Das Gleiche gilt für die Inschrift an der Pilasterfüllung des linken Seitenportales: „Sapiens dominabitur astris“ unter Kelch und Buch mit der Lehre: „Omne bonum Deus est.“ Dagegen wird in

Abb. 122.
David-Relief an der Front von S. Lorenzo in Lugano.

1) Die Inschrift links lautet: „Omnis potestas nobis ab altissimo data est, et ipse interogat opera nostra et cogitationes nostras serutabitur et regnabit dominus deus in eternum“; rechts: „Salutate Mariam quia multum laborat pro nobis et in perpetuum coronata triumphat.“

2) Links: „Tolite hostias et introite in atria domini“; im Fries darüber: „Festum breve gloria mondi“. Rechts: „Domum meam decet sanctitudo“; im Fries darüber die bekannte Medaille des Boldù mit dem an den Todtenkopf gelehnten Knaben und der Inschrift: „Sic transit gloria mondi.“

3) Sie sind aus eigenen Stücken gearbeitet und nur aufgelegt.

4) Von links nach rechts aufgezählt. Die Namen stehen auf den flatternden Schriftbändern, welche die Gestalten halten.

5) Dazu an der Südseite ein Prophet mit Turban, an der Nordseite ein auf einem Seepferd reitender Putto.

6) Bei Rahn, a. a. O. S. 186 irrthümlich „ut uramus“ gelesen.

der gegenüberliegenden Füllung das „Apta te tempori“ durch Sanduhr und Flügelscheibe wiederum unmittelbar illustrirt, und am rechten Seitenportal das die rechte Candelaberfüllung bekrönende Lamm Christi durch die Worte: „Ecce ainus Dei“ erläutert.

Das alles ist Allgemeingut der oberitalienischen Renaissance; für die Zeitbestimmung giebt die Jahreszahl 1517 am Hauptportal einen festen Anhalt. Trotzdem ist es bisher nicht gelungen, sich über die kunstgeschichtliche Stellung dieser Front zu einigen. Nacheinander sind die Künstlernamen des Agostino Busti, der Rodari und der Pedoni in Vorschlag gebracht worden. Schon Rahn bemerkte aber auch, dafs diese Front mehrere auch zeitlich zu trennende Stilweisen enthält, und neuerdings hat B. A. Deon[1]) mit vollem Recht betont, dafs wir es auch hier mit dem Werk einer ganzen Schule, einer über zahlreiche Hände gebietenden Werkstatt, zu thun haben. Wer aber ist deren Haupt? Wer hat den mafsgebenden Entwurf des Ganzen gemacht; wer ist sein Architekt? — Deutlich giebt er sich als ein oberitalienischer Vertreter des Stile Bramantesco zu erkennen. Der Gesamteindruck hat mit dem der Langhaus- und Chorwände des Domes von Como vieles gemein. Daraus allein aber ist auf Tomaso Rodari nicht zu schliefsen, um so weniger als stärkere Analogien auf einen anderen Zusammenhang weisen, und zwar nach Osten, vor allem nach Brescia,[2]) dann weiter nach Venedig. Um das Ergebnifs langer Prüfung zusammenzufassen: der Architekt der Front von S. Lorenzo in Lugano scheint mir am ehesten im Kreise der Bauleiter der Loggia von Brescia zu suchen.[3])

Abb. 123. Hauptportal von S. Lorenzo in Lugano.

Schon diese Fährte geleitet dann aber weiter zur venezianischen Frührenaissance, vor allem zu der Front von S. Zaccaria, die auch in der Behandlung der Pfeilernischen und in der bildartigen Einfügung der Figurenreliefs Verwandtes bietet. Für das Architektonische müssen diese Hinweise vorerst genügen, denn ein bestimmter Künstlername bliebe hier leere Vermuthung. Eher noch gestattet der ornamentale, und besonders der figür-

1) Zeitschr. Arte ital. decor. Anno VI. 1897. Nr. 5. Details Nr. 17 bis 20.

2) Die Art, wie in die Friese die Medaillons mit Halbfiguren eingefügt sind, ist die gleiche, wie im Inneren der Miracoli-Kirche.

3) Allerdings wird man auch an die Front von S. Maurizio in Mailand erinnert. Sollte der obere Abschlufs nicht ähnlich werden wie dort?

liche Schmuck eine nähere kunsthistorische Präcisirung. Freilich wäre es auch hier ein fruchtloses Beginnen, die ausführenden Hände selbst unterscheiden und bestimmen zu wollen, ob hier Leute von Carona oder Maroggia, von Bissone oder Campione den Hauptantheil haben. Nur darum kann es sich handeln, auf Grund des Gesamtcharakters die Richtung festzustellen, der diese Werke innerhalb der lombardischen Renaissancedecoration und der mehr selbständigen Plastik angehören. Dies aber läfst sich vielleicht in noch gesicherterer Weise erreichen, als es von Rahn und Deon bisher versucht worden ist, und dabei gewinnt auch die oben betonte bauliche Analogie an Kraft.

Am sichersten beginnt man mit dem 1517 datirten Mittelportal (Abb. 123). Seine köstlichen Pfeilerfüllungen und Capitäle entsprechen dem Stadium, in dem die oberitalienische Decoration von der Früh- zur Hochrenaissance überzugehen im Begriff ist, ähnlich den reifsten Theilen der Porta della Rana und der Langhausfenster am Dom von Como, unmittelbar aber gleich jenen dort jetzt unter der Orgel angebrachten vier Pilastern[1]) von 1515. Mit gröfster Wahrscheinlichkeit hat Monti nachgewiesen, dafs diese Pilaster ursprünglich für die Innenwandungen der Frontportale bestimmt waren. Sie müssen also unter der Leitung des Tomaso Rodari entstanden sein; wer von den zahlreichen unter ihm thätigen Bildhauern sie ausführte, bleibt jedoch zweifelhaft. So bringt die schlagende Analogie, welche diese Pfeiler von Como mit denen des Hauptportales von S. Lorenzo in Lugano verbindet, für die Künstlergeschichte also zunächst keinen sicheren Aufschlufs. Für die Stilkritik selbst aber kann ein Zweifel an der Identität der Kunstweise nicht bestehen. Nahezu gleichartig ist die Composition, welche den stark verjüngten Aufbau des Candelabers durch selbständige Figürchen[2]) mit Schrifttafeln, durch hermenartige Gebilde und Masken unterbricht und krönt, ihn symmetrisch mit den mannigfachsten Grottesken im üppigsten Spiele begleitet und mit allerlei Zierwerk behängt. Beiden Arbeiten innig Verwandtes findet sich jedoch auch in Brescia, sowohl an den Pfeilercapitälen im Erdgeschofs der „Loggia", wie an der Front der Miracoli-Kirche. Hier weisen nicht nur die einzelnen Motive des Entwurfes auf einen Zusammenhang hin, sondern in noch weit höherem Grade die Eigenthümlichkeiten der technischen Ausführung. Dieser eigenartige Reliefstil, bei welchem sich alle Hauptstücke zunächst rundlich, gleichsam knollig, fast in voller Körperlichkeit vom Grund abheben, dann aber jede Einzelform mit Meifsel und Bohrer, halb strichelnd, halb schneidend bearbeitet ist, wie bei der Miniaturplastik in Elfenbein, endlich diese staunenswerthe Kühnheit in der Loslösung winzigster Theile — sie fanden wir bereits an jenen Werken in Brescia. Noch stärker tritt diese Verwandtschaft der technischen Behandlung bei den Pilasterfüllungen der beiden Seitenportale hervor. Auch dort die drallen, nur fingerhohen Putten, die voll herausgearbeiteten Vögel und Drachen, Masken und Köpfe von 2 cm Höhe, und eine Ornamentik, die wie mit Nadeln ausgeführt ist — wie gelegentlich am Portal der Miracoli-Kirche, und wie bei den identischen Arbeiten in Cremona, die den Namen des Gaspare Pedoni tragen. In der That macht dessen Fries am dortigen Camin, wenn man der Verschiedenheit des Materials Rechnung trägt — in Lugano grauer Marmor von Saltrio, in Cremona rother Veroneser —, selbst seinen Antheil an den Portalpfeilern von Lugano wahrscheinlich. Man vergleiche die Technik besonders bei den gleichen Darstellungen, den Körben, Masken, Drachen! Das reizende Köpfchen der Sirene beispielsweise, welche am Caminfries in Cremona das Mittelmedaillon hält, erscheint am rechten Seitenportal von S. Lorenzo in der Mitte zwischen zwei Füllhörnern wieder. Auch die lebhaften Puttenköpfe im Fries, sowie die Fruchtschnüre und die ganz flach auf körnig-aufgerauhtem Fond liegenden Bänder in den Bogenlaibungen erinnern stark an die Art der Pedoni. Man vergleiche endlich auch die Pilastercapitäle von Lugano mit denen der Casa Raimondi in Cremona! Da nennt sich Gaspare „D·LAG·LVGAN". Am Luganer See war seine Heimath. Die Wahrscheinlichkeit, dafs er an dem dortigen Hauptwerk seiner Kunst betheiligt war, ist also in der That grofs genug. Aber darum ist er keineswegs

1) Vergl. S. 209.

2) Am linken Pilaster des Hauptportales ist an der Vase unten — zwischen den Satyrn — in Flachrelief die gleiche Actfigur eines im Rücken gesehenen Mannes angebracht, wie am Altar in der Lünette des rechten Portales am Dom zu Como. (Vergl. S. 201 Anm. 2.)

etwa als der Hauptmeister dieser Luganeser Ornamente zu betrachten. Die Zeichnung derselben geht in Lugano noch viel entschlossener zur Hochrenaissance über, als bei den beglaubigten Arbeiten des Gaspare Pedoni. Man vergesse auch den zeitlichen Unterschied zwischen den Cremoneser, Brescianer und Luganeser Sculpturen nicht! Die Säulen der Casa Raimondi sind 1499 gearbeitet, und an der Front von S. Lorenzo ist die Jahreszahl 1517 wohl die früheste Datirung. Denn mehr und mehr drängt sich an diesen Portalen die Grotteske vor und in einer Fassung, die immer stärker der Hochrenaissance entspricht. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet sind die Ornamente der Seitenpforten reifer und wohl auch jünger als die des Mittelportales und an ihnen selbst wiederum die Friese noch reifer als die Pilasterfüllungen.[1]) Eine schwungvolle, üppige Phantasie waltet hier schon fast zügellos und verkörpert die seltsamsten Spukgestalten. Da hocken auf Drachen Mischwesen, die aus behelmten Männerköpfen, Vogelleibern und Bocksfüfsen oder Froschschenkeln zusammengesetzt sind, und Wundervögel stecken ihre Schnäbel in die geöffneten Rachen von Basilisken! Die Drachenhälse schlängeln und durchkreuzen sich in wurmartigen Windungen, denen üppiges Rankenwerk folgt, und die Masken mit ihren weit aufgerissenen Mäulern scheinen zu brüllen. Das ist schon die Fortissimokunst der Hochrenaissance, die letzte, allerreifste, wirr-phantastische Form, in der die altromanische Fabelwelt im Cinquecento nachlebt, ähnlich wie an einigen Fensterpfeilern des Comasker Domes, an der Certosafront, und, wie noch zu zeigen, am Hauptportal der Madonna di Tirano im Veltlin, aber auch an Sansovinos Pfeilern im Hauptgeschofs der Loggia von Brescia und den lombardischen Sculpturen in Sevilla. — Diesem Hochrenaissancecharakter entspricht auch das Antikisiren. Die Frauengestalt mit dem Füllhorn beispielsweise, in der Mitte des rechten Pfeilers am Hauptportal, ist durchaus classicistisch. Ein Chiton schmiegt sich in dichten Falten um ihren Leib, und ihre reichen Haare zeigen die classische Frisur, den fälschlich sogenannten „Krobylos“.

Abb. 124. Pfeilerfüllung am Hauptportal von S. Lorenzo in Lugano.

Die äufsere Erscheinung dieser Gestalt ist dem Kenner venezianischer Renaissanceplastik wohlvertraut. Gerade diese classische Costümirung findet sich bei den Gestalten der Lombardi in Venedig und in Padua häufig. Als die fürstlichen Schwestern dieses Figürchens in Lugano erscheinen die Tugendstatuetten am Sarkophag des Dogen Andrea Vendramin in SS. Giov. e Paolo zu Venedig von der Hand des Tullio Lombardo. Auch dort, bei der „Temperantia“, die dicht anliegenden Gewänder und der Krobylos! Und auch die Ornamentik besitzt in Venedig unter den Arbeiten der „Lombardi“, besonders in der Miracoli-Kirche und an der Scala dei

1) Wie aufserordentlich grofs der Unterschied der Einzelarbeit ist, zeigt sich beispielsweise am rechten Seitenportal, wenn man die feinen, drallen Puttenbübchen in den Pfeilerfüllungen mit den bäuerisch-plumpen Kindern der Boldù-Medaille im Friese vergleicht.

Giganti im Dogenpalast, viele Analogien. Die beiden drallen Buben, welche die Pilasterfüllungen des Hauptportales in Lugano bekrönen (Abb. 124), sind den berühmten Putten am Sockel der Chorpfeiler im Inneren der Miracoli-Kirche blutsverwandt. Es spricht in der That Vieles dafür, dafs am Mittelportal von S. Lorenzo in Lugano auch einige Hände betheiligt waren, welche an der Miracoli-Kirche und an der Scala dei Giganti in Venedig arbeiteten, also die der Lombardi, Antonio oder Tullio, oder ihrer Gehülfen. Der Hauptunterschied, der hervorzuheben ist, die weitaus weichere, flüssigere Formenbehandlung in Venedig, erklärt sich aus dem anders gearteten Material. Und diese Beziehung der Ornamentik zur venezianischen Renaissance wird vollends durch den mehr selbständigen Figurenschmuck zur Gewifsheit. Die kleineren ebenfalls ganz antik gehaltenen Victorien mit ihren Fackeln, welche in Lugano die Bogenzwickel füllen, kehren am Dogenpalast in Venedig[1]) wieder, aber in ganz anderer vollerer Form.[2]) Während bei diesen Victorien nur das Motiv an sich auf Venedig führt, zeigen die fünf Heiligen im Portalfries auch stilistisch vollständig die venezianische Art der Lombardi, z. B. von S. Giobbe. Erinnert doch selbst die Madonna in der Mitte ein wenig an die des Pyrgoteles, welche die Front der Miracoli-Kirche in Venedig ziert! Und dazu kommen endlich noch bestätigend die grofsen Reliefbilder im Erdgeschofs zwischen den Portalen, denn dieselben fügen sich am ehesten einer Reihe venezianischer Bildwerke der Lombardi und ihres Kreises an: besonders den Medaillons an der Front von S. Zaccaria, den Reliefs am Triumphbogen zu S. Giobbe und, bis zu einem gewissen Grade, auch den bekannten Propheten-Darstellungen der Cappella Giustiniani in S. Francesco della Vigna![3]) Allein auch diese Analogien sind keineswegs derart, um unmittelbar etwa auf den Antheil der gleichen Künstlerkräfte schliefsen zu lassen.

Noch unwahrscheinlicher wird stilkritisch allerdings der an sich ja so nahe liegende Hinweis auf die Rodari. Von ihren Knitterfalten und ihrer eckigen Formenbehandlung findet sich an diesen Frontsculpturen nichts. Die Art der Rodari zu vergleichen, bietet auch das Innere der Kirche selbst Gelegenheit. Dort ist das in die Südwand des Chores links neben dem Altar eingelassene dreitheilige Marmorciborium eine höchst charakteristische Arbeit der Rodari-Schule. Seine in Reliefperspective verkürzte Edicola zeigt zwei hastig bewegte Engel von echtestem Rodari-Typus, dem sich auch die Figuren des SS. Stephanus und Laurentius in den Seitentheilen fügen.[4]) Eckige Bewegungen, übergrofse Köpfe, dünne Extremitäten — alle Unarten der Rodari sind hier vereint. Selbst die Volutenkrönung mit Guirlande und Adler ist eine, freilich recht dürftige, Variante der Plinius-Tabernakel. Auch das Ornamentale ist hier viel schwächer, als an der Kirchenfront.

Rudolf Rahn erwähnt dieses Werk nicht, und doch ist dasselbe auch für die beiden Arbeiten von Wichtigkeit, die er in der Umgegend von Lugano aufspürte und mit der Front von S. Lorenzo selbst in Verbindung bringen will[5]): für die Altartafel in SS. Fedele e Simone zu Vico Morcote und das Triptychon zu Carona. Beide sind wohl überschätzt worden, denn beide erscheinen innerhalb des Gesamtbildes dieser Richtung der lombardischen Renaissance doch nur als handwerksmäfsige Durchschnittsleistungen.[6]) Die über der Sacristeithür[7]) der Kirche von Vico Morcote eingelassene Altartafel ist ein schmuckes Werk, aber die Arbeit bleibt schon an den Hauptfiguren, der mit dem Kind thronenden

1) Paoletti, a. a. O. II. S. 157, Abb. 27 u. 28.

2) Die Formenbehandlung dagegen kann eher an die Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi am Nordportal des Domes von Como erinnern.

3) Diese grofsen Heiligen in Lugano, besonders der David, haben auch mit den Zwickelfiguren der Miracoli-Kirche in Venedig Verwandtschaft. Vergl. Abb. bei Paoletti a. a. O. II. S. 194, Fig. 104 u. Tav. 27. In gleichem Zusammenhang seien aber doch auch die Propheten-Halbfiguren in den Halbkreislünetten des Obergeschosses der Certosafront genannt.

4) Oben die Halbfigur Gottvaters zwischen Engeln.

5) Rep. f. Kw. III. S. 399 u. 401.

6) Hier sei auch kurz auf das hölzerne Taufbecken neben dem Eingang in S. Lorenzo in Lugano aufmerksam gemacht, eine Durchschnittsarbeit des 16. Jahrhunderts.

7) Am Ende des Langhauses, offenbar erst später hierher übertragen, oben befand sich ursprünglich wohl die Statue des Auferstandenen, worauf die Inschrift: „Christus resuresit“ hindeutet. Das Material ist, wie bei S. Lorenzo, Pietra di Saltrio.

Madonna zwischen dem Täufer und S. Fedele, unbeholfen — es sei auf die derben Formen des Nackten aufmerksam gemacht — und das steigert sich vollends an den doch fast kindlich zu nennenden Reliefs der Erschaffung Adams und Evas über den Seitennischen und des todten Christus oben. Die Proportionen sind durch die Gröfse der Köpfe und durch die Magerkeit der Extremitäten verfehlt, die Stellungen unsicher, und der Gesichtsausdruck hat etwas Blödes. Dabei weist die Deutlichkeit des Beiwerks, z. B. der Leidenswerkzeuge oben über dem Leichnam Christi, so recht auf die volksthümlich-naive Richtung dieser Kunst. Am besten ist die reiche Ornamentik, mit der Sockel, Pilaster und Fries neben den bunten Marmorscheiben in sauberster Ausführung übersponnen sind, aber auch sie ist nur eben schulgerecht, ganz ohne jene geistvollen Grotteskenmotive der Front von S. Lorenzo, und die figürliche Kleinplastik bleibt, mit Ausnahme der liebenswürdigen Cherubimköpfchen, auch hier nur dürftig.[1]) Manche Züge in diesem stilistischen Charakterbild erinnern wohl an die

Abb. 125. Sibyllen im Fries der Front von S. Lorenzo in Lugano.

ersten Altäre des Tomaso Rodari in Como, näher jedoch ist der Schöpfer dieses Werkes, wie schon Rahn erkannte, mit der Front von S. Lorenzo in Lugano verbunden, nur dafs man ihn nicht mit der dort leitenden Künstlerpersönlichkeit selbst, sondern mit einem von deren untergeordneten, auch in S. Lorenzo wohl nur am Ornament betheiligten Gehülfen identificiren darf. — Aehnliches gilt für das zweite von Rahn gerühmte Werk, für das Triptychon mit den Statuen der Madonna zwischen S. Sebastian und S. Rochus in Carona. Ein auch äufserlich gleiches Triptychon befindet sich im Hof der neuen Casa Bagatti-Valsecchi in Mailand mit der Inschrift: „Carlo Marco de Charona."[2]) — Fragmentarisch sind Zeugen solcher Kunstweise in der Umgegend von Lugano auch sonst noch erhalten. So zeigt die Madonnenstatuette in einer dem Eingang zur Parochialkirche von Campione gegenüber befindlichen Nische einige Verwandtschaft mit der Madonna von Vico Morcote.[3]) Wichtiger sind einige jetzt im Oratorium in Morcote selbst bewahrte Stücke, von denen die feineren rein ornamentalen Theile in der That mit der Front von S. Lorenzo in Lugano zu verbinden sind, während das Figürliche, zwei vortreffliche, leider arg lädirte Marmorstatuetten,[4]) alle Merkmale des Stiles der Rodari trägt.

---

1) Besonders an den unbeholfen gezeichneten Evangelistensymbolen im Sockel.

2) Vergl. die Veröffentlichung der Besitzer Tav. 23 (echt?).

3) Im Inneren an einem Pfeiler S. Ambrogio und S. Zeno, die an die Heiligen der Innenwandungen des Südportales im Dom von Como erinnern; links ein Tabernakel mit einer Trecento-Madonna zwischen zwei dürftigen Hochrenaissance-Engeln. Das Gegenstück dieses Tabernakels rechts mit leeren Nischen. Vergl. ferner Justi, a. a. O. S. 68 Anm. 2.

4) Der Täufer und eine nicht mehr bestimmbare Figur. Auch von Rahn, S. 401, erwähnt; damals noch an anderer Stelle.

Diese Fragmente bezeugen unbedingt, dafs auch die Art der Rodari im Gebiet von Lugano vertreten war, aber ebenso unbestreitbar ist Rahns Behauptung, dafs diese Art an der Front von S. Lorenzo selbst keinen wesentlichen Einflufs mehr gewonnen hat. Dort wird eben bereits eine andere, jüngere Generation der Lombarden mafsgebend, die von der Kunst der Pedoni und Rodari zur Hochrenaissance hinüberleitet, und schon nach Mafsgabe dieser allgemeinen Beobachtung möchte man hier auf Meister von der Art der Tamagnino und Busti schliefsen.

Das erhält nun durch den werthvollsten Theil der ganzen Front, durch ihren selbständigen Bildschmuck eine überraschende Bestätigung. An den Medaillons des Gurtgesimses ist die Hochrenaissance ganz zur Herrschaft gelangt. Dort spricht sie sowohl aus den Kopftypen, wie aus dem Stil, besonders aus der Gewandbehandlung. Die jugendlichen Sibyllen (Abb. 125) sind von classischer Schönheit, die cumäische ist eine antik-römische Matrone, und von den Propheten haben Jeremias und Habakuk echte Römerköpfe. Die Sibyllen tragen ferner einen antiken Chiton, der, am Hals durch eine Agraffe gerafft, über dem Busen symmetrische Falten wirft. Hier weist alles auf das Studium römischer Antiken. Aber es ist kein leerer, conventioneller Classicismus! Ein seelenvoller Ausdruck ist mit ihm verbunden, am schönsten wohl bei der delphischen Sibylle und in dem noch fast kindlichen, reich gelockten Haupt des Daniel. Auch hier wird man zunächst wieder an venezianische Sculpturen gemahnt: an die „Tugenden“ des Vendramin-Sarkophages, an den Stil eines Tullio Lombardo, Leopardi und gelegentlich selbst eines Sansovino.[1]) Allein es darf nich vergessen werden, dafs diese Stilrichtung auch in der Lombardei, besonders in Mailand selbst, Parallelen besitzt. Man mustere die dortigen Arbeiten eines Busti: man vergleiche beispielsweise die Sibyllen dieses Frieses von S. Lorenzo mit den Frauenfiguren Bustis am ersten Altar (Hauptrelief: Tempelgang Mariae) im rechten Querschiff des Mailänder Domes (Abb. 126); ferner den Kopf des dort links neben der Treppe stehenden Greises mit langem getheilten Barte mit dem Eremiten Paulus des Luganer Thürfrieses.[2]) Diese Analogien zur Kunst der Busti sind noch gröfser, als zu den venezianischen Sculpturen. Gerade durch diese doppelte Verwandtschaft gewinnt die Front von S. Lorenzo in Lugano für die Wechselbeziehungen zwischen der lombardischen und venezianischen Renaissance besonders hohen Werth.

Abb. 126. Vom Altar Bustis im Dom zu Mailand.

Die Probleme der Künstlergeschichte aber treten durch eine andere stilistische Beziehung in ein helleres Licht: durch die Kirche der Madonna di Tirano.

* * *

1) Man vergleiche auch die Pilasterfüllungen am Eingang der Hauptcapelle in S. Antonio zu Padua von den Mailändern Matteo und Tomaso Allio.

2) Ferner die Statuen des Birago-Monumentes aus S. Francesco Grande, vor allem die Madonna in der Villa Taccioli-Litta Modignano in Varese, und den S. Hieronymus in Isola Bella! Auch die Ornamentik dieses Denkmales entspricht sowohl in der Zeichnung wie in der virtuosen Technik den reiferen Theilen des Luganeser Portales. Es sei z. B. auf die schlagende Aehnlichkeit der Puttentypen aufmerksam gemacht. Man vergleiche jenen auf dem Seepferd reitenden Putto am rechten Eckpfeiler der Front von S. Lorenzo mit dem in die linke Eckvolute geschmiegten Putto des Birago-Sarkophages! Auf den Beginn dieser Stilrichtung weisen auch einige Medaillons im Inneren der Miracoli-Kirche in Brescia. Vergl. Diego Santambrogio, I Sarcofagi Borromeo etc. Tav. XXIV u. XXV. Die im Museo Archeologico in Mailand bewahrten Fragmente (Tav. XXXIV) zeigen dagegen noch die Ranken der Frührenaissance. Santambrogio sieht in ihnen Theile des Monumentes Birago-Orsini aus S. Maria della Scala von 1518.

# Madonna di Tirano.

Wie S. Lorenzo in Lugano hart am Eingang des vom Norden zur Lombardei herabführenden Schienenweges als eine Verkörperung heimischer Renaissance aufragt, so begrüfst uns auch an der Mündung einer der herrlichsten Alpenstrafsen, da wo die Hochgebirgsnatur des Stilfser Joches und das romantische Bergland des nördlichen Veltlin bereits dem Zauber des Südens zu weichen beginnt, abseits von den Centralstätten politischer und cultureller Blüthe, ein Sendbote lombardischer Kunst. Hell schimmernd lehnt sich an einen trotzigen mittelalterlichen Campanile ein Kuppelbau der Frührenaissance, von grünen Bergen umgeben, aber von schneebedeckten Firnen überragt: ein seltenes Architekturbild. Es ist die Kirche der Madonna di Tirano.[1]) Nur das Aeufsere des Baues hat seine ehemalige Schönheit bewahrt, das Innere ist durch Barockzuthaten völlig um seine künstlerische Raumwirkung gebracht. Und diese mufs einst nicht unbedeutend gewesen sein. Sie näherte sich der einer Centralkirche. Die Seitenschiffe setzen sich nur noch neben der Kuppel fort, ein Querschiff fehlt, und jenseits des Kuppelraumes folgt lediglich eine der Breite des Mittelschiffes entsprechende Chortravee mit polygonalem Abschlufs. Auch hier also noch der Typus Bramantesker Kuppelkirchen.[2])

Die Seitenwände des Langhauses selbst haben in jedem Gewölbefeld zwei schmale, nach innen glatt abgeschrägte Fenster,[3]) neben der Kuppel im Fries je zwei kleine, im Schildbogen darüber je ein gröfseres Rundfenster. Die Tondi im niedrigen Tambour und in der Kuppel sind jetzt durch die Stuccodecoration theilweise geschlossen, und dies in Verbindung mit der unglaublich geschmacklosen Stuckverkleidung von 1608 macht das Innere schwerfällig und dunkel. Die Reste der Renaissancedecoration mufs man dort erst suchen. Sie bleiben im wesentlichen auf die Pfeiler beschränkt, sind aber gerade hier beachtenswerth. Am Ansatz der Arcaden zeigt der Fries ihres Gurtgesimses quadratisch umrahmte Prophetenreliefs, dann folgt als Einfassung des Arcadenbogens selbst eine Rundbogennische mit (späten) Statuen, darüber erst das eigentliche Pfeilercapitäl mit dem bekannten Flechtwerk und ein kräftiges Hauptgesims, dessen Fries wiederum Relieffelder mit Halbfiguren trägt. Diese etwas schwerfällige Gliederung, in der sich die Horizontallinien so stark häufen — nur an den Chorpfeilern ist die Decoration vereinfacht —, hat Verwandtschaft mit der Pfeilerbehandlung des Domes von Pavia, die Details an sich aber, die Friesbänder mit eingelassenen Reliefplatten und die Nischen, sind uns von Lugano und Brescia her wohlbekannt, und auch der Stil des Figürlichen selbst widerspricht dieser Beziehung nicht, ist jedoch noch näher mit einigen Sculpturen des Domes von Como, vor allem mit den Prophetenreliefs am dortigen Nordportal[4]) verbunden. Den Renaissancetheilen des Domes von Como folgt auch der Stil der Aufsendecoration, die vornehme Behandlung der Wandflächen. Die Umrahmungen der beiden Seitenportale von 1506 mufsten bereits oben unter den sicheren Arbeiten der Rodari angeführt werden,[5]) und mit deren beglaubigten Kirchenbauten im Veltlin, mit S. Maurizio in Ponte und S. Antonio in Morbegno, zeigt der Bau, soweit er der Frührenaissance angehört, viel Verwandtes. Der Typus einer Bramantesken Centralkirche,[6]) der in der Umgebung von Mailand so reich vertreten ist, hat hier eine Abwandlung in dem am Dom von Como ausgebildeten Stil erhalten. Das alles befürwortet den Antheil der Rodari, und auch die historischen Nachrichten widersprechen der Annahme nicht, dafs wenigstens der Entwurf des Baues von ihnen stamme. Derselbe begann am

1) Vergl. Gius. Maria Quadrio. Milano 1753. Neuerdings G. B. Crotti; ferner: E. Ballarin, Alcune opere d' arte nel Santuario della B. V. a. Tirano, in der Zeitschrift Arte ital. decor. Anno VII, Nr. 8, August 1898, S. 62 ff.

2) Aufsen steht am Chor im nördlichen Kreuzwinkel der alte Campanile, im südlichen ist die Sacristei angelegt.

3) Die Fensteröffnungen unter den Tragebogen der Gewölbe sind jetzt geschlossen.

4) Vergl. S. 205.

5) Vergl. S. 223.

6) Auch in Tirano sind die Tambourwände durch je drei Nischen belebt, also nach dem System der Kirchen von Busto Arsizio und Saronno. Am Chor ist auf der Südseite über dem Dach noch die Giebelkrönung eines zweitheiligen Fensters erhalten.

25. März 1505 und wurde am 24. Mai 1528 durch den Bischof von Como, Cesare Trivulzio, geweiht.[1]) Allein auch an diesem Bau hat die bis zu seiner Vollendung verflossene Zeit der Kunst der Frührenaissance die der Hochrenaissance gesellt. Diese gelangt an der heutigen Front fast ausschliefslich zur Herrschaft, und zwar in einer Form, die zu den Façaden der Certosa und der S. Lorenzo-Kirche in Lugano auffallende Analogien zeigt. Auch in Tirano eine zweistöckige Wand, darüber jedoch eine halbrunde Bekrönung, wie sie in Lugano garnicht, an der Certosafront nur über den Seitentheilen, wiederholt aber an venezianischen Kirchen zur Ausführung gelangte. Dafs in Tirano in erster Reihe die Façade der Certosa zum Muster genommen wurde, beweist die reiche Durchbildung des Hauptportales und der beiden Fenster. Die ihnen als Krönung dienenden gröfseren Sculpturen[2]) sind sehr späte classicistische, ziemlich dürftige Arbeiten; von hohem künstlerischen und stilkritischen Werth aber sind die ornamentalen Theile des Portales: sowohl das mit geistvollen Grottesken und Putten geschmückte Friesband im Gesims, wie vor allem die hinter den beiden reich ornamentirten Säulen[3]) angebrachten doppelten Pilasterfüllungen. Sie stehen an Schönheit denen unter den Orgelbrüstungen des Domes von Como und an den Portalen von S. Lorenzo in Lugano nicht nach, und ihr symmetrischer Aufbau hat die gleiche Zeichnung wie dort. An der Südseite beziehen sich seine candelaberartig über einander angeordneten Darstellungen auf die Vergänglichkeit: eine Sanduhr, Flügel, eine Uhr mit Zifferblatt, Cherubim, eine winzige Pietà und ein Todtenschädel mit der Inschrift: „Respice finem". Auf der Nordseite zeigen sie einen Altar, eine reizende Caritas — eine Schwester jener antikisirenden Frauengestalten in den Friesen von Como und Lugano — und den Gekreuzigten unter einem Baldachin. Dazu zahlreiche Füllfigürchen, Inschrifttafeln und Grottesken. Die stilistische Verwandtschaft mit den genannten Arbeiten ist schlagend, nur sind diese köstlichen Sculpturen von Tirano noch reifer und mehr im Charakter der Hochrenaissance behandelt, und nähern sich dadurch schon den Candelaberfüllungen Sansovinos am Obergeschofs der Loggia von Brescia. Das entspricht auch ihrer Entstehungszeit, denn eine dieser Füllungen trägt die Jahreszahl 1530, und der Friesbalken 1533.[4]) Als Meister gilt ein Alessandro Scala.[5])

Von hier aus fällt zunächst auf die Front von S. Lorenzo zu Lugano und die Brescianer Bauten ein wichtiges Streiflicht zurück. Diese Ornamente beweisen von neuem, dafs die Jahreszahl 1517 in Lugano nur mit dem frühesten Theil der Decoration zu verbinden ist, und die Architektur dieser Front von Tirano, die nicht nur in ihrer Gesamtgliederung — abgesehen freilich von dem Verhältnifs der beiden Stockwerke zu einander[6]) —, sondern auch in den Details, beispielsweise in der Zeichnung der Gesimse, so viele Berührungspunkte mit S. Lorenzo und ferner mit den Brescianer Bauten hat, bezeugt, dafs das dieser Denkmälergruppe gemeinsame, auf den ersten Blick venezianisch erscheinende Stilelement im Grunde doch nur eine Abwandlung der lombardischen Renaissance selbst ist.

Das Hauptdenkmal dieser reifsten, der Hochrenaissance entsprechenden lombardischen Decorationsweise aber steht fern von Italien, und bringt gleichwohl auch für diese ganze oberitalienische Denkmälerreihe eine erwünschte Auskunft über die hier in Betracht kommenden Künstlerpersönlichkeiten. Die Entwickelungsreihe, die von den Orgelpilastern vom Dom in Como zum Mittelportal in S. Lorenzo zu Lugano und der Madonnenkirche in Tirano führt — sie erhält das vierte stilistisch Zug um Zug verwandte Glied an den Grabdenkmälern des D. Pedro Henriquez und der Catalina de Ribera, die in der Universitätskirche von Sevilla lombardische Renaissance so glänzend vertreten. Be-

1) Die Gründungslegende bei Luigi Tatti, Annali sacri della città di Como, nach Simone Cabassi, Brescia 1601, und Giov. Antonio Cornacchi, Milano 1621.

2) Auf der Spitze S. Martino. Figuren gleichen Stiles am Altar der ersten Capelle links.

3) Die Säulen tragen den Schaftring und elegante Compositcapitäle. Die Innenseite des Portales zeigt unter einem Flachbogen zwei Engel mit dem Schweifstuch.

4) Inschrift: „Virginis ingrediens Divae pulcherrima Templa - Sincero castas Pectore Funde preces."

5) Vergl. Ballarin, a. a. O. S. 63. Er soll sein Familienzeichen am linken Pfeiler angebracht haben.

6) In Tirano ist das Obergeschofs weit niedriger und der Theilungsfries höher als in Lugano.

sonders die Pfeilerfüllungen am Monument der Catalina zeigen dies unmittelbar. Es ist die gleiche Grotteskenzeichnung, bis auf die Einzelfigürchen, die sie zusammenordnet: die ephesische Diana, die Drachen, Putten, Sphinxe, ja bis auf die krönenden Gestalten gewappneter Krieger; es ist auch dieselbe Formenbehandlung wie bei den Comasker Orgelpilastern und dem Portal von Tirano. Am Mittelportal in Lugano bleibt sie härter und spitziger,. aber die Grottesken im dortigen Nebenportale kehren auch am Denkmal zu Sevilla, vor allem am inneren Bogenfries des Catalina-Monumentes und am Hauptfries des Pedro-Denkmales, genau wieder. Die elegante Zeichnung der Seepferde an den Pfeilern von Lugano und an den Pilastercapitälen des spanischen Grabdenkmales ist die gleiche. Auch in Sevilla erscheinen hier Puttenkinder als Reiter, genau wie in Lugano. Vor allem aber ist an dem Sevillaner Denkmal auch jener „weiche" Classicismus der Luganeser Friesfiguren nachweisbar,[1]) wie denn auch der Puttentypus beiden Werken gemeinsam bleibt.[2])

Ueber diese beiden spanischen Monumente danken wir der sorgsamen Forschung Carl Justis[3]) allen hier wünschenswerthen Aufschlufs. Die Inschriften lauten: „Anthonius Maria de Aprilis de Charona hoc opus faciebat in Janua" und „Opus Pace Gazini faciebat in Janua". Die Werke der aus Bissone stammenden Gazini in Genua und in Sicilien sind wohlbekannt.[4]) Pace Gazini ist der Neffe des Antonio della Porta, genannt il Tamagnino, und wird um 1500 zuerst, 1522 zuletzt genannt. Beide Meister schufen das schöne Grabdenkmal des Raoul de Lannoy[5]) zu Folleville in der Picardie.[6]) Tamagnino ist einer der Hauptmeister der Renaissancesculpturen von Brescia, auf die uns die Stilkritik der Front von S. Lorenzo in Lugano am sichersten zurückführte; Pace Gazini tritt unmittelbar in die gleichen Fufsstapfen, die wir stilkritisch auch von den Orgelpfeilern von Como bis zur Madonnenkirche in Tirano verfolgen konnten. Dazu nehme man die Analogien zu den Werken des Busti[7]) in Mailand und die gelegentliche Analogie zur Art der Venezianer, vor allem Sansovinos. Antonio della Porta, Gazini, Busti — diese drei Namen kennzeichnen den Künstlerkreis, dem diese ganze köstliche Denkmälergruppe ihr Entstehen dankt. Eine speciellere Auskunft kann auch hier nur ein Documentenfund bieten.

* * *

Für unsere Studien selbst aber fafst diese Front von S. Lorenzo das kunsthistorische Stilbild der lombardischen Kunst auf der Grenze der Hochrenaissance noch einmal höchst charakteristisch zusammen. Derselbe Gegensatz, der am Dom von Como zwischen den durch die Rodari allein bestimmten vorderen Theilen mit ihren überreichen Prachtstücken und der vornehmen, rein architektonischen Chorpartie des Stile Bramantesco herrscht, und der an der Certosafront das Erdgeschofs von dem oberen Stockwerk scheidet, zeigt sich auch in Lugano. Auch hier ein Contrast zwischen der grofszügigen Bramantesken Architektur und der denn doch etwas kleinlichen Portaldecoration; auch hier in der Ornamentik eine Entwickelung von der Frührenaissance zu den Grottesken reifer Cinquecentokunst, und im Figürlichen ein Uebergang von der Formenbehandlung des fünfzehnten Jahrhunderts zum Classicismus!

* * *

1) Man sehe nur die Maria mit dem Traubenkörbchen am Monument der Catalina!

2) Die geflügelten Genien in den Bogenzwickeln der Grabnische haben mit den an der gleichen Stelle des Hauptportales von Lugano angeordneten Victorien freilich keine Verwandtschaft.

3) Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1892, S. 1 ff. u. S. 68 ff.

4) Vergl. de Marzi, I Gaggini e la Scultura in Sicilia. Palermo 1880.

5) „Antonius de Porta Tamagninus Mediolanensis faciebat et Paxius nepos suus." Ueber seine meisterhafte Porträtbüste des Acellino Salvaggio (1500) im Besitz I. M. d. Kaiserin Friedrich vergl. Bode, Ital. Bildh. S. 264 und Justi, Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1892 (XIII) S. 90 ff.

6) 1507 wurde hierfür in Genua der Auftrag ertheilt, um 1520 an Pace Gazini der zum Grabmal der Ribera.

7) Der ornamentale Formenschatz Bustis enthält auch am Birago-Denkmal ähnliche Einzelheiten, wie in Tirano und Sevilla, z. B. die ephesische Diana.

Neuntes Capitel.

# Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance.

„Alles ist Frucht und
Alles ist Samen."

Die Stil-Geschichte enthält zugleich auch die Stil-Lehre; bei der selbständigen Behandlung der einzelnen Hauptdenkmäler mufste das ihnen allen Gemeinsame jedoch oft zurücktreten, stets getrennt werden. Dieser letzte Abschnitt soll es zusammenfassen.

Auch dabei aber ist der historische Standpunkt dieser Studien zu wahren. Nicht etwa eine Sammlung von Regeln für stilgerechte Copistenarbeit will diese „Stil-Lehre" bieten, sondern ein Charakterbild, wie es am Ende jeder biographischen Schilderung erwünscht ist.

## I. Gesamtcharakter.

### Nationale Baukunst.

Wo gelangt die Eigenart der lombardischen Renaissance im Sinne nationaler Stilistik am bedeutsamsten zum Ausdruck: in den Raumgebilden und constructiven Mitteln ihrer Baukunst, oder in Schmuckweisen und Zierformen ihrer Decoration, oder aber in der Vereinigung beider? —

Fafst man die Architektur nur als „Raumgestalterin", so bleibt der Hauptruhm der lombardischen Renaissance, dafs sie die Typen der Centralkirche durch alle Stufen räumlicher Gliederung und Gröfse, von der quadratischen Capelle bis zum Riesendom, entwickelt hat. Dabei war Mittelitalien unter der Führung Brunelleschis vorangegangen, und die gleiche Rolle übernahm dann in der Lombardei selbst der zugewanderte Bramante. Die Skizzen Leonardos bieten für die höchsten Probleme dieser Raumform sogar zahlreichere Lösungen, als alle Centralkirchen des Landes. Trotzdem darf schon hier die nationale Ueberlieferung nicht vergessen werden. Die Centralkirche ist eine der wichtigsten Formen, in denen das Streben nach freier Weiträumigkeit Befriedigung sucht, und dieses war schon in der Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst der Lombardei ein treibendes Element. Die gegliederte Centralkirche ist ferner straff concentrirter Gruppenbau, und Oberitalien hat schon mit seinen mittelalterlichen Bauten den Ruhm als „Heimath des Gruppirens der Baumassen" erworben. Für das Innere wiegt darin S. Lorenzo in Mailand bereits alle mittelitalienischen Muster auf, und für das Aeufsere boten die Halbkreisapsiden lombardisch-romanischer Basiliken mit

ihrer „Aufnahme centralistischer Motive“ vollendete Muster. Zweifellos war hier auch das Backsteinmaterial förderlich, indem es an kühne Wölbungen über mächtigen Pfeilern gewöhnte.

Die Eigenart dieser oberitalienischen Centralbauten neben anderen Entwickelungsformen des Typus zeigt sich im Inneren in der Gliederung, im Aeufseren in der Bedachung.

Jene schafft dem Raum mit der Weite zugleich ein reizvolles Lichtspiel. An die kuppelgekrönte Vierung als Dominante schliefsen sich in geringerer Höhe symmetrisch vertheilte Nebenräume, die Kreuzarme, Capellen, Seitennischen; rings öffnen sich Durchblicke in lebendigem Wechsel von Schatten und Licht, wie er auch in der Gliederung der Mauerflächen selbst durch Seitenfenster, durch Emporen- oder Nischengalerien bis zu den Oeffnungen im Tambour und in der Kuppellaterne in harmonischer Abstufung erzeugt wird. Das ist ein „malerischer“ Reiz des Raumgebildes selbst, noch unabhängig von jeglichem Schmuck, den Malerei, Incrustation und Steinmetzarbeit ihm schafft. Aber es ist nicht erst eine Schöpfung des Stile Bramantesco! Wiederum ist in solchem Zusammenhang auf S. Lorenzo zu verweisen, das hierfür die kräftigsten Keime enthielt. Die Sonne mittelitalienischer Kunst hat sie nur zu voller Reife gebracht. Ist doch auch die Verwerthung der Arcaden oberhalb der Tragebögen, hoch an der Wand, als emporenartiger Gang, eine Erbschaft aus der lombardisch-romanischen Baukunst, deren ästhetischen Werth sowohl die Zwerggalerien des Aeufseren, wie mittelbar auch die gröfseren Arcaden der Langhausemporen schätzen lehrten! Griff man doch beispielsweise bei der Vierungskuppel der Certosa noch auf die am Dom von Piacenza vorgebildete Lösung zurück! Auch sei nicht vergessen, dafs sich in die Reihe dieser Centralbauten hergebrachten Schemas ein ganz fremdartiger Sendling einschiebt: der „Centrifugalbau“ der Miracoli-Kirche in Brescia, jener Innenraum, der die „malerischen“ Elemente der Centralanlagen auf Kosten der Uebersichtlichkeit eines gegliederten Gruppenbaues fast phantastisch erweitert und an den venezianischen von S. Marco genährten Geschmack erinnert.

Die Kuppelschalen nackt zu zeigen, wie in Venedig selbst noch an der Miracoli-Kirche, wäre auf lombardischem Boden unerhört. Die Ueberlieferung bot vielmehr das Gegentheil: vollständige, thurmartige Verkleidung. So lehrten es vor allem die Prachtstücke der Gothik, der Vierungsthurm vom Chiavavalle und — wenn auch zunächst nur in Entwürfen — das „tiburium“ des Mailänder Domes und der Certosa. Bei beiden nahm die Renaissance das Motiv auf, am selbständigsten bei der Certosa. Das war das Werk des Lombarden Solari. Bramante aber kannte Brunelleschis Riesenkuppel in Florenz, und doch hat er bei seinen Centralkirchen Aehnliches auch nicht einmal versucht — weder er selbst noch irgend einer der Meister, die in seinem Stile schufen! Ein flaches Zeltdach deckt seine Kuppeln, wie bei S. Satiro und S. Maria delle Grazie, oder eine sanft geschweifte Wölbung, wie in Busto Arsizio und am Dom von Pavia. An Stelle der emporschnellenden Kraft eine schirmende Hülle, aber mit bewegter Richtungslinie. Auch dies eine mehr „malerische“ Anmuth, selbst wenn man die fialenartigen Thürmchen, die über den Pfeilern das Dach umkränzen, noch ganz aufser Acht läfst! —

Stärker noch als für den Centralbau, hatte das Mittelalter in der Lombardei für den Langhausbau von mehr oder minder basilicaler Anlage vorgearbeitet, allein dieser ist während der in Frage kommenden Periode fast nur in S. Celso und in S. Maurizio in Mailand fortgebildet. Das tonnengewölbte Hauptschiff von S. Celso kann sich mit analogen Raumschöpfungen Albertis nicht messen. Proportionen und Beleuchtung sind ungünstig. S. Maurizio aber, das freilich unter ungewöhnlichen räumlichen und rituellen Bedingungen entstand, hat mindestens den Vorzug der Eigenart. Es ist ein einschiffiger, in der Mitte getheilter Betsaal. Die Gliederung seiner vollständig für die Malerei berechneten Wände — unten Rundbogennischen, oben Emporen mit den früher beschriebenen Fenstern — schliefst sich an Lösungen des Bramantesken Centralbaues an, bietet jedoch für einen weiteren Gesichtskreis eine letzte, interessante Entwickelungsstufe von Bauelementen, die bis zu S. Ambrogio zurückführen. Allein in S. Maurizio schliefsen diese Emporen mit einem ununterbrochenen Gesims ab und darüber ragt — ein wichtiger Archaismus — völlig selbständig

ein vielgliedriges, flaches, spätgothisches Gewölbe auf. Diese Verselbständigung des Gewölbes, der „Horizontalismus“ und der Saaltypus — sind das nicht unerwartete Analogien zu jener Reihe transalpiner Kirchenbauten, die, bisher zur Spätgothik gerechnet, jüngst als die Erstlinge einer neuen Raumgestaltung angesprochen wurden? Solche Beziehung bleibt jedoch nur äufserlich, und selbst das stilistische Zwitterwesen erklärt sich nur durch eine vereinzelte Nachwirkung des Mailänder Domes.

Mit der Umschöpfung der mittelalterlichen Basilica in S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz läfst sich in der ganzen Lombardei nichts vergleichen. Brunelleschis grofse That, die Entwickelung der Säulenarcaden zu ihrer freiesten, so recht dem Geist der Renaissance entsprechenden Schönheit, hat in der Lombardei überhaupt nicht im Kircheninneren nachgewirkt, sondern bei dem umrahmenden Abschlufs der Vor- und Binnenhöfe der Kirchen und Klöster und im Profanbau, bei der Lösung solcher Aufgaben aber die Florentiner Muster an Zahl und Werth zweifellos noch übertroffen. Soweit hierbei die decorative Einkleidung mitspricht, hat dies uns erst später zu beschäftigen, aber auch hier handelt es sich letzthin um rhythmische Raumgliederung, die in ihrer Gesamtheit als Abschlufs eines freien Raumes, als dessen „Gestalterin“ wirkt und sich vorbereitend oder begleitend dem Hauptbau gesellt. Wiederum geht hier die Veredelung von einem Fremden, von Bramante aus. Wenn man Filaretes Arcaden des Ospedale und Solaris chiostri der Certosa mit Bramantes Canonica bei S. Ambrogio vergleicht, erkennt man vielleicht am schnellsten und klarsten, was die Lombardei dem Urbinaten dankt. Darf man dabei jedoch ganz übersehen, welch königliches Vorbild auch hier das Atrium von S. Ambrogio bot? Der „Baugedanke“ war auch hier gegeben; nur die Stimmung, in den er sich kleidet, wurde verändert. Und wiederum wird der Stile Bramantesco dann durch einheimische Kräfte fortgebildet: das Atrium von S. Celso ist das Werk eines Lombarden.

Schon diese Vorhöfe und mehr noch die „chiostri“ leiten vom kirchlichen Kreis zu dem der Profanarchitektur über. Als Innenräume nehmen vor allem die Sacristeien und Refectorien eine ähnliche Zwischenstellung ein. In ihnen herrscht wiederum ein Florentiner Muster: einschiffige, langgestreckte Säle mit Spiegelgewölben und einschneidenden Stichkappen, deren Uebertragung auf die Aufsenwände („la gronda“) zu einem Lieblingsmotiv des Profanbaues selbst wurde.

Dieser bleibt im ganzen „nationaler“ als der Kirchenbau. Schon durch seine Niedrigkeit — meist nur einstöckig! — und durch die starke Betonung der Horizontale ist er vom Florentiner und vom venezianischen Palasttypus fast gleich weit getrennt. Noch von aller Decoration abgesehen, zeigt er andere Mafsverhältnisse und daher eine andere Gesamterscheinung. Es ist, als sei für den lombardischen Profanbau das ländliche Wohnhaus, die „Villeggiatura“, stärker entscheidend gewesen, als die Norm eines hochragenden, befestigten Stadtpalastes. Dabei kennt er im Gegensatz zum Kirchenbau die Gruppirung der Massen nur in einem sehr beschränkten Grade: fast lediglich als Contrast geöffneter Arcadenloggien zu Wandflächen. Dieser Gegensatz aber wird wiederum im malerischen Sinne ausgenutzt. Meisterhaft verstand man es, einem Mauerzug durch oft völlig unsymmetrische Einfügung einer solchen Arcadenloggia mit einem Schlage einen gefälligeren, intimeren Charakter zu geben. Eines der köstlichsten Beispiele dieser Art bietet die doppelstöckige Halle in der Corte ducale des Mailändes Castelles.

Damit ist die rein bauliche Leistung dieser lombardischen Renaissance im Rahmen dieser mehr andeutenden als ausführenden Erörterungen charakterisirt.

Ob sie im Sinne nationalen Kunstschaffens die wesentlichste sei, läfst sich nur bei einem Vergleich mit dem decorativen Arbeitsgebiet entscheiden. Zwei Gesichtspunkte kommen dabei in Betracht. Der eine fafst den Grundcharakter dieser Schmuckweisen ins Auge, der andere überblickt seine kennzeichnenden Ausdrucksformen im einzelnen. Jener ist der allgemeinere und zugleich der wesentlichere. Er fragt, ob sich die in der Lombardei herrschende Renaissancedecoration ihrer monumentalen Aufgabe bewufst blieb, sich der Architektur als Raumbildnerin unterzuordnen, ob sie in diesem Sinne auf den Gesamteindruck bedacht war, auf structive Gesetzmäfsigkeit in der Vertheilung und Wahl ihrer Zierformen.

## Nationaler Decorationsstil.

Bei solcher Fragestellung sondern sich für die „Stillehre“ jene beiden Hauptkräfte: der heimische, althergebrachte Geschmack und der mittelitalienische Einfluſs in der Form des „Stile Bramantesco“, in zwei getrennte, fast feindliche Lager, die sich mit einander messen und dadurch die fast unvergleichliche Mannigfaltigkeit des Stilbildes erzeugen.

Diese Scheidung muſs sich geschichtlich zunächst auf den älteren und tiefer greifenden Gegensatz berufen, in dem die oberitalienische Zierweise zu der Florentiner Frührenaissance steht.

## Mailand und Florenz.

Es war dies sowohl ein Gegensatz der Entwickelung wie der Leistung selbst. Er beruht auf einer verschiedenartigen Vertheilung der künstlerischen Kräfte.

Der ersten Periode der Florentiner Frührenaissance mit ihrem seltenen, durch gleich grofse Persönlichkeiten bewirkten Gleichgewicht aller drei Schwesterkünste entsprach in der Lombardei eine Uebergangsepoche, die überhaupt noch keinen völlig reinen Renaissancestil kannte, die ihren Hauptanstofs von aufsen, von Florenz her empfing, aber durch Künstler zweiten Ranges, durch Filarete und Michelozzo; und auch die Persönlichkeiten, die sie selbst bei der Aufnahme dieser Errungenschaften stellte — an deren Spitze Guiniforte Solari —, konnten sich an initiativer Begabung mit den bahnbrechenden Florentinern auch nicht annähernd messen. Ihr Schaffen hat einen conservativen Zug, wie er auch in der gesamten späteren Entwickelung der lombardischen Stilistik fortlebt, und die Ueberlieferung, von der sie getragen waren, stand zu der Florentiner Kunstweise von alters her im Gegensatz. Es war die Tradition der Steinmetzen, der Comasken und Campionesen, und der an Ziegelbau und Terracottaformen gewöhnten Bauleute. Die „Vorstufen“, die sie der „gothischen“ Zierkunst bot und diese selbst, wie sie sich vor allem am Mailänder Dom aus internationalen Elementen zur Eigenart entfaltete, wurden im ersten Theil dieses Buches geschildert Die gemeinsamen Züge ihres Decorationsstiles waren: Auflösung der Massen und malerischer Reiz. Das übernahm auch die Uebergangskunst, das wurde gleichsam das Medium, durch welches die Ausdrucksformen toscanischer Frührenaissance hindurchgehen mufsten, um sich dem lombardischen Geschmack zu nähern. So wurden das Ospedale Maggiore, die Mediceer-Bank und die Portinari-Capelle in Mailand, die Domfront in Como und die Chortheile der Certosa bei Pavia trotz aller ihrer mittelitalienischen Formenelemente in der Lombardei bodenwüchsige, „nationale“ Werke.

Florenz ist die Stadt der Rustica — der einzige Mailänder Palast mit Rustica-Quaderung in via Terraggio ist von Giuliano da San Gallo für Lorenzo de' Medici begonnen worden. Florenz ist die Stadt der architektonischen Ordnungen in schulgerechter Abstufung — das wurde Mailand erst im Zeichen des Stile Bramantesco. Ein Florentiner, Alberti, war es, der zuerst gelehrt hat, alle „Schmuckform“ sei nur eine „Nebenschönheit“, eine „subsidiaria lux“. Ein Lombarde hätte dies kaum zugestanden. Er ist auch in seiner Decoration von alters her in erster Reihe weder Architekt noch Tektoniker, sondern Steinmetz und Thonformer.

So hatte es die toscanische Kunstsprache der Frührenaissance bei ihrer ersten Begegnung mit der lombardischen Ausdrucksweise in den Tagen Filaretes und Michelozzos vorgefunden: so war es auch noch um 1480, als der Stile Bramantesco begann.

Damals waren die Lombarden, Guiniforte Solari, Omodeo und die Mantegazza im Begriff, der Certosa die Terracotta-Arcaden der Höfe und die Kirchenfront zu schaffen, damals zeichnete und meifselte Omodeo für die Colleoni-Capelle in Bergamo. Und sie blieben dabei, wie ihre Vorgänger, „magistri picantes lapides vivos, magistri ab intaliis“. Sie schufen auch jetzt noch im Geist der Incrustation. Gebäudefronten und Arcadenwände

sind auch für sie nur Bildtafeln. Sie verkleiden die Flächen vollständig mit Marmorplatten und -Plättchen, mit Reliefs und Bildwerken mannigfachster Art und Gröfse ohne wesentliche Contraste und Abstufungen, also auch ohne Betonung des structiven Gerüstes. Gleich den „nordischen Kirchenverzierern", in deren Richtung man die Decoration des Domchores in Mailand ersann, suchen sie noch immer „die Gröfse nur in der multiplicirten Kleinheit". Und dabei schwindet nun mit der Bevorzugung antikisirender Formen mehr und mehr die in der Gothik wenigstens noch theilweise wirksame Herrschaft der Baukunst als solcher.

So ist das Wirken dieser Lombarden überhaupt kaum mit dem der gleichzeitigen Florentiner Architekten zu vergleichen, die damals — wie die beiden San Gallo und Cronaca — den Monumentalstil im Sinne eines entschlossenen Classicismus fortbildeten, sondern eher mit dem der „Marmorbildner", eines Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole und Benedetto da Majano. Aber auch bei solchem Mafsstab bleibt im Wollen und Können der Gegensatz zwischen Florenz und Oberitalien im obigen Sinne fühlbar. Wohl herrschte auch im Kreise dieser Toscaner die „Arbeitstheilung" — sowohl als gemeinsames Wirken Mehrerer, wie als vielseitige Leistung des Einzelnen, — wohl waren auch sie, wie Omodeo, die Mantegazza und die Rodari, „Bildhauer-Architekten". Hat doch Bernardo Rossellino, der durch seine Bauten Pienza zur Renaissancestadt machte, das Aretino-Denkmal geschaffen, und Benedetto da Majano, der den Palazzo Strozzi entwarf, die Kanzel in S. Croce gemeifselt! Aber bei dieser Arbeitstheilung wurde das Machtverhältnifs der einzelnen Kunstgebiete entscheidend und führte zu sehr verschiedenen Ergebnissen. Dem Nischengrab des Leonardo Aretino in S. Croce zu Florenz hat die architektonische Schulung seines Meisters in ganz anderem Grade genützt, als es die Doppelthätigkeit der lombardischen Bildhauer je erreichte, und Benedetto da Majano ist wenigstens in der Wahl und Anordnung seiner Ornamentik ähnlich folgerichtig, wie als Erbauer des Palazzo Strozzi. Nicht ihre „Standeszugehörigkeit" an sich bestimmte ihren Stil, sondern die Richtung, in der sich ihre decorative Phantasie bei jeder Ausdrucksweise bewegte. —

Die drei berühmtesten Florentiner Nischengräber, das Aretino-Denkmal Benedettos, das Marzuppini-Monument Desiderios und Antonio Rossellinos Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato kennzeichnen auch in Florenz eine wesentlich gesteigerte Abkehr von rein architektonischer Schaffensart, eine immer gröfsere Freiheit der Gliederung, eine Vermehrung der Schmuckformen, ein Wachsthum des malerischen Compositionssinnes. Allein gegenüber den Zierstücken der Lombarden an der Certosa, der Colleoni-Capelle und am Dom von Como, steigert sich gleichsam ihr monumentales Leben. Die Florentiner Decorationskunst giebt stets quantitativ weniger und daher alle Theile in einem gröfseren Mafsstab. Das entscheidet besonders über die Wirkung des Figürlichen. Ihre Engel, Putten, Schildhalter, sogar ihre Cherubimköpfe treten weit selbständiger hervor, als in der Lombardei. Die Einzelgestalt, oft in statuarischer Haltung, ist ein viel bedeutsamerer Theil des decorativen Organismus. Das bestimmt aber auch den Eindruck der tektonischen Theile als Gehäuse des Figürlichen, sowie die rein ornamentale Zeichnung an Friesen und Pilasterfüllungen, an Rahmen, Einfassungen und Krönungen. Selbst wenn ihre Einzelgebilde besonders zierlich und fein sind — und wo wurde der Marmor je subtiler behandelt als am Marzuppini-Denkmal? —, sind sie viel straffer zu gröfseren Einheiten verbunden als in der Lombardei. Wo diese nur einen langsam übersehbaren Mikrokosmos bietet, zeigen die Florentiner Werke schon dem ersten Blick klare Hauptmassen und Hauptgruppen. Jenseits des Apennin verstand man es eben von jeher in ganz anderer Art, als im Norden, mit Contrasten zu arbeiten, Proportionen innezuhalten.

Das wurde den Lombarden auf ihrem eigenen Boden von neuem vor Augen geführt, als Bramante dort seine Wirksamkeit begann, denn dieselbe erscheint jenen „nationalen" Anfängen der lombardischen Frührenaissance gegenüber in einem ähnlichem Licht, wie zuvor die Florentiner.

* * *

Eine solche Gegenströmung lag aber auch in der Gesamtentwickelung der italienischen Renaissance: wäre sie auch auf lombardischem Boden selbst entstanden? Wären die einheimischen Meister vom Schlage des Guiniforte Solari, des jungen Omodeo und der Rodari auch selbständig zu einem Monumentalstil im Sinne der Renaissance gelangt? Stehen Bauten, wie die Sacristei bei S. Satiro, der Chor von S. Maria delle Grazie, der des Domes von Como und die Front von S. Lorenzo in Lugano auf einem Weg, dessen Richtung schon in der Uebergangszeit und an den ersten selbständigen Renaissancewerken gegeben war? —

Diese selbst sprechen laut dagegen, aber gerade darin ist es begründet, dafs die lombardische Baukunst auch aus eigener Kraft zu einer mehr architektonischen Formensprache gelangt wäre. Dazu mufste mit innerer Nothwendigkeit das für die Stilgeschichte allgemein gültige Gesetz von der Ermüdung des Formensinnes führen, denn überall, wo ein Decorationsprincip bis zu seiner äufsersten Leistungsfähigkeit ausgenutzt wird, erreicht die Entwickelung einen todten Punkt, jenseits dessen nur eine grundsätzliche Wandlung, ein Umschwung zu gänzlich anderen Zielen vor völliger Verwilderung schützt.

Sicherlich also hätte die Lombardei auch ohne Bramante eine dem reifen Stile Bramantesco verwandte Stilweise erreicht, die dann in die Hochrenaissance gemündet wäre. Aber sie wäre wohl noch später eingetreten, als es thatsächlich geschah, denn selbst ihre Vorstufen in der Formenbehandlung Guiniforte Solaris hatten in ihrer schwerfälligen Gestaltung verzögernde Kraft. Sie hätte sich noch mühsamer Bahn gebrochen. Vor allem aber: sie hätte ein so köstliches Zwischenstadium, wie es der Innenraum der Sacristei bei S. Satiro, die Aufsendecoration der Chortheile von S. Maria delle Grazie, die „Bramantesken“ Arcaden und die zahlreichen Zierstücke dieses Stiles darbieten, vielleicht ganz entbehrt. Jene seltene Vereinigung von Gesprächigkeit und Zurückhaltung, von Kraft und Zartheit, von blühender Phantasie und decorativem Tact, von malerischer Pracht und ruhiger Gesamterscheinung — die Vorzüge, die jene Bauten so recht zu mustergültigen Vertretern der reinsten Frührenaissance machen: sie sind mit Bramante verbunden, der dabei freilich nicht nur gab, sondern auch empfing, mit verwandter Anpassungsfähigkeit und mit ähnlichem Glück Eigenes und Fremdes harmonisch verschmelzend, wie sein grofser Landsmann Raffael.

Vielfach hat dies auch auf Schöpfungen lombardischer Meister selbst zurückgewirkt, freilich mehr auf kleinere Einzelgebilde, als auf die Lösungen der Bauaufgaben im Grofsen. Diese folgten vielmehr der strengeren, mehr akademischen, schon im Geist der Hochrenaissance ausgebildeten Architektonik, die vor allem Dolcebuono vertritt. Daneben und danach aber geht auch die Entwickelung des rein lombardischen Geschmackes unbekümmert um alles, was der Begriff des Stile Bramantesco im engeren und im weitesten Sinne umfafst, seine eigenen Wege, ja er besteht dabei ausdrücklich auf sein Recht und macht dies — wie am Dom von Como — als eine Art von Reaction gegen den Stile Bramantesco geltend. Mit wenig Glück, wie wir sahen, denn gerade diese Leistungen sind es, welche die lombardische Renaissance stilgeschichtlich in Verruf gebracht haben: jene berüchtigten Arbeiten voll Ueberladung und Schwulst, die der heimischen Freude an malerischer Formen- und Farbenpracht und an gesprächigem Inhalt noch rückhaltloser folgen als je zuvor, und den künstlerischen Werth der Florentiner und der Bramantesken Decoration nur in um so helleres Licht stellen.

So tritt diese lombardische Frührenaissance der Florentiner gegenüber in ihrer geschichtlichen Entwickelung bald in Parallele, bald in Gegensatz, gelangt in ihrem Schaffen selbst aber vermöge der nationalen Eigenart stets zu einer stilistisch eigenartigen Leistung.

## Mailand und Venedig.

Aehnliches gilt im Verhältnifs zu der ihr räumlich wie historisch noch näheren Renaissance Venedigs. Räumlich bleibt diese ihr näher, denn auch sie erwächst aus oberitalienischem Boden und das veronesisch-paduaner Grenzland bildet nach Osten zu eine unmittelbarere Brücke, als Bologna und die Marken gen Florenz; historisch ist sie ihr näher,

denn die Träger der venezianischen Frührenaissance sind meist Glieder desselben Künstlergeschlechts der oberitalienischen Seen, an ihrer Spitze die Solari, die im Venezianischen den bezeichnenden Namen „Lombardi“ empfingen.

Und dennoch entfernt sich deren Stilweise merklich von der der lombardischen Heimath, wie verwandte Keime selbst unter gleichem Himmelsstrich in verschiedenem Erdreich abgewandelte Blüthen zeitigen.

Und solche veränderte Lebensbedingungen fand die lombardische Frührenaissance in der Lagunenstadt. Darauf weist schon das Werk, das, ähnlich wie der Mailänder Dom in der Lombardei, im Mittelpunkt gerade alles decorativen Schaffens in Venedig steht: die Marcus-Kirche. Die Mailänder Kathedrale ist eine nationale Schöpfung von ganz persönlichem Reiz, aber sie ist mit einem Hauptstrom der grofsen europäischen Stilgeschichte verbunden: mit der Gothik. S. Marco aber bleibt aufserhalb dieses Zusammenhanges. Auch dort: malerische Pracht, in der Gestaltung des Raumes wie seiner Grenzflächen, aber fast ganz unbekümmert um die im Abendland hergebrachte Tektonik, unübersichtlich, geheimnifsvoll. Auch dort: Incrustation, aber zu verschwindend geringem Theil durch abendländische Steinmetzkunst, fast ausschliefslich vielmehr durch farbigen Flächenschmuck im Anschlufs an eine fremde Zierweise, wobei deren Anwendung zugleich etwas von der Freude des Sammlers offenbart, der seine Schätze zur Schau stellt. Kostbare Marmorplatten und Säulen, fremdartige vom Zufall zusammengewürfelte Fragmente, inhaltreiche Mosaiken — ein phantastisches Nebeneinander, ein Märchenbild, dessen Inhalt und Colorit dem Orient entstammt!

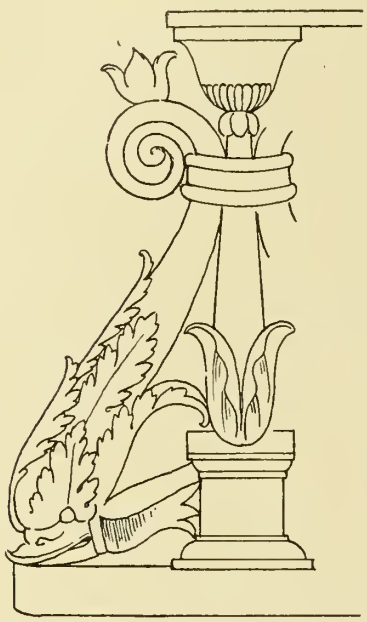


Abb. 127. Vom Sacristeibecken der Certosa.

Und etwas von diesen Charakterzügen der Marcus-Kirche ging in alle venezianischen Umformungen der italienischen Stilweisen über. Wie die „Gothik“ in Venedig an der Ca d'Oro, an der Porta della Carta und an den Ziergiebeln von S. Marco eine rein malerische, phantastische Pracht gewonnen hatte, die in ganz Italien nicht ihres Gleichen findet, so mufste sich auch die Renaissancedecoration selbst da, wo sie jede gothische Ueberlieferung abweist, dem venezianischen Localcolorit fügen. Nie gelangte der Bildtrieb der Steinmetzkunst in Venedig so ausschliefslich zur Herrschaft, wie etwa an der Front der Colleoni-Capelle und der Certosa. Noch immer macht ihr der Stein-Schnitt mit seinen Marmorplatten und -Scheiben das Gebiet streitig. Schon dies mochte bewirken, dafs sich weder der Formen- noch der Flächenschmuck in so winzigen Mafsstab einer Miniaturkunst verlor, noch in solcher Ueberladuug ausdehnt, wie zuweilen in der Lombardei. Dennoch haben diese Vorzüge in Venedig nur ganz ausnahmsweise die Harmonie der Florentiner erreicht. Auch in Venedig fehlte der Sinn für das Monumentale, für die rechte Abstufung der decorativen Mittel, ja selbst für die der Mafse. Aus solchem Mangel erklärt sich jener „Schreinerstil“, welcher Fronten wie die von S. Zaccaria und der Miracoli-Kirche, und Wandgräber wie das des Dogen Tron in S. M. dei Frari schuf, erklärt sich ein solches Mifsverhältnifs zwischen Bildwerk und Rahmen, wie es beispielsweise das Mocenigo-Monument in SS. Giov. e Paolo aufweist. Da hätte der Stile Bramantesco zu bessernder Schulung Anlafs genug gefunden! — Allein diese Unzulänglichkeiten werden in Venedig durch eine Reihe von Schöpfungen ausgeglichen, in denen die Sprache der Frührenaissance mit köstlicher Liebenswürdigkeit und Frische nur jener heimischen Neigung zur malerischen Phantastik, zum Ueberraschenden, dient. Es genüge hier, die Façade der Scuola di S. Marco zu nennen. Die grofsen Reliefbilder ihres Erdgeschosses mit dem mächtigen, einsam herausschreitenden Löwen, dazu die Plattenverkleidung des piano nobile und die Halbkreisbekrönungen des zweiten Stockwerkes — das hätte man aufserhalb Venedigs weder gewagt noch gekonnt: das ist Frührenaissance in echt venezianischer Fassung! Und solche

Originalität tritt auch in Einzelleistungen der plastischen Decoration oft hervor. Man mustere nur die Chorpartien der Miracoli-Kirche, die Wangen der „scala dei Giganti“ im Hof des Dogenpalastes, die Sockel der Flaggenstangen vor S. Marco! Nachklänge daran wahren selbst solchen Werken die „nationale“ Eigenart, die sich mehr dem allgemeinen Entwickelungsgang der italienischen Renaissance zur monumentalen Stilistik fügen: dem Palast und dem Grabmal des Andrea Vendramin und der Scuola di S. Rocco. Von diesem „genius loci“ ist selbst Sansovino noch berührt worden, der dadurch mit seiner Bibliothek und der Loggetta in der allgemeinen Stilgeschichte der italienischen Renaissance eine ähnliche Stellung gewinnt, wie zuvor Bramante in Mailand. Diese feine Grenze zwischen lombardischer und venezianischer Renaissance schwindet erst, als mit Palladio der Geist des Cinquecento in die Baukunst der Lagunen einzieht.

* * *

## II. Einzelformen.

### Conservativer Zug.

Die bisherigen Erörterungen der lombardischen Stilistik trafen nur ihre allgemeinsten Charakterzüge, aus denen die treibenden Hauptkräfte der Entwickelung sprechen. Es waren Grundbestandtheile des Geschmackes und der Fähigkeit, deren stilbildende Bedeutung von den äufseren Einzelformen fast gänzlich losgelöst werden kann. Wenn wir uns nun mehr den letzteren selbst zuwenden, darf wiederum ein allgemeingültiges Grundelement der ganzen Stilistik an die Spitze gestellt werden, das sich jedoch seiner Natur nach unmittelbarer in den Einzelgebilden selbst spiegelt. Es ist der conservative Zug in der lombardischen Kunst. Ihn haben bereits alle jene Meister empfunden, die von auswärts her neue Kunstgedanken nach der Lombardei trugen, von Heinrich Arler bis zu Filarete. Schreibt doch Leonardo einmal: „Ob jemals die Männer von Mailand etwas machten, was aufserhalb des Hergebrachten läge, ob jemals!“[1]) — So klagte der Florentiner Feuergeist im Hinblick auf technische Dinge und offenbar in bitterer Laune, allein auch in allgemeinerem Sinn behält sein Ausspruch Geltung. Nur dafs er keineswegs als Tadel aufzufassen ist! Dies Haften am Ueberkommenen ist vielmehr ein Haupttheil der echt nationalen Kraft. Und es ist wahrlich kein starres „Sichabschliefsen“! Der Sinn der überlieferten Kunstgedanken geht neue Verbindungen ein und kleidet sich in neue Formen. Die letzteren sind in diesem Falle alle diejenigen, die weder der romanischen, noch der gothischen Stilweise entstammen, die Renaissancegebilde im äufserlichsten und ursprünglichsten Gebrauch des Wortes, soweit es irgend einen Anschlufs an die classische Antike bedeutet. Allein nicht dieser selbst ist das Wesentliche, sondern eben die Art, in der dabei die überlieferten Formgedanken stilbildende Kraft bewähren. Darin ähnelt der ganze Vorgang mehr der romanischen als der gothischen Epoche, aber innerhalb der oberitalienischen Kunst selbst setzt das Verhalten während der „Frührenaissance“ nur jenen Entwickelungsprocefs fort, in dem die oberitalienische Decoration des Trecento die gothischen Zierformen ihrem Sprachschatz einfügt.

Wenn es im Folgenden gelingt, über die wesentlichsten neuen Variationen und Umformungen der einzelnen überkommenen Ziergebilde eine Uebersicht zu geben, so trägt diese demgemäfs nicht nur zur Kenntnifs des decorativen Wortschatzes selbst bei, sondern auch zum Verständnifs der Grammatik und der Syntax.

### Nachwirkung romanischer Motive.

Der Zeitfolge entsprechend sind an die Spitze die Nachwirkungen romanischer Motive zu stellen. Die raumbildenden und constructiven Elemente, vor allem die halbkreisförmigen Chor- und Apsidenabschlüsse und die Gewölbepfeiler wurden schon

1) Vergl. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 98. Anm. 1.

gewürdigt. Auch die so überaus mannigfachen Formen, in denen Emporenhallen und Zwerggalerien im Inneren und am Aeufseren fortleben, tragen zur räumlichen Gestaltung bei und mufsten in diesem Zusammenhang bereits im Hinblick auf die Bramantesken Centralkirchen behandelt werden. Ihren mehr decorativen Werth lehren dagegen vor allem die Fronten der Langhauskirchen kennen. An der Certosa und am Dom von Pavia erlangen sie in der streng architektonischen Sprache Dolcebuonos und Rocchis eine höhere Bedeutung, als jemals in der romanischen Zeit. Ihnen besonders fällt die Aufgabe zu, in den Fronten die Horizontale zur Geltung zu bringen, und ihre Hallen tragen in die flächenhafte Fernwirkung der Façaden den Contrast rhythmisch vertheilter, tiefer Schatten. Darin gesellt sich ihnen das Rosenfenster. Es dankte seine charakteristische Ausbildung in Italien überhaupt wohl den altromanischen Façaden der Lombardei, und was dies für deren Gesamterscheinung besagt, zeigen am besten die Fronten, denen es fehlt, so S. Michele und S. Pietro in Pavia. In dem „principlosen Umhertasten" ungeschulter Decoration auf den grofsen Wandflächen bot das Rundfenster einen festen Haupt- und Richtpunkt. Und mit unverkennbarem Eifer hat auch die Folgezeit dieses Motiv in solchem Sinne ausgenutzt. In der Gothik des Domes von Monza beherrscht es durch seine Gröfse, seine Gliederung und vor allem durch die reiche Umrahmung die ganze Front; in Como am Ende des 15. Jahrhunderts ist die Rose weit kleiner geworden, aber ihr zierliches Mafswerk nach der Zeichnung Meister Luchinos macht sie an ornamentalem Werth zu einem Hauptstück der ganzen Front. Dort ist die Detaillirung noch gothisch. Schon an der zeitlich vorangehenden Colleoni-Capelle in Bergamo ist die Gothik dagegen völlig geschwunden. Wie ein Spitzenmuster füllen da die zierlichsten Renaissanceornamente das Rund: ein Hauptbeispiel für die Art, wie diese lombardische Kunst die alten Motive in ihre neue Formensprache umdichtete! In Bergamo bleibt diese dabei rein ornamental, wie es bei der Füllung des tondo selbst natürlich stets geboten war. Am Rahmen aber konnte auch die figürliche Plastik zum Wort gelangen, und dies geschah bei S. M. del Carmine und am Dom zu Pavia, später dann an der Certosa und an S. Lorenzo in Lugano.

Hat die Gewöhnung an die Rosenfenster der Front in der lombardischen Frührenaissance auch die allgemeine Vorliebe für Rundfenster gefördert? Jedenfalls ist deren Verbreitung auffällig und geht über die Nothwendigkeit der Lichtzufuhr weit hinaus. Man denke an S. Satiro und S. Maria delle Grazie, an den Dom von Pavia, aber auch an die Miracoli-Kirche in Brescia! Und mit den runden Fensteröffnungen verbinden sich dann wieder in rein decorativer Harmonie die Zier-tondi, die zuweilen, wie am Chor von S. Maria delle Grazie, sogar durchbrochen sind, bei denen meistens aber auch die einfarbige, dunkele Marmorscheibe an eine Fensteröffnung gemahnt, oder die in hellen Fond mosaikartig eingelegte, beziehungsweise sgrafittoartige, dunkel gefärbte Innenmusterung noch immer an das frühere Fenstermafswerk erinnert. —

Noch deutlicher als die decorative Ausnutzung der „Rose" bleiben in der lombardischen Renaissance die Anklänge an romanische Ueberlieferung bei den Portalen. Wie naturgemäfs eine reiche architektonische und decorative Ausstattung der Kirchenpforten, besonders der Hauptportale, auch war, so hatte doch hierfür ebenfalls erst die romanische Epoche gerade in der Lombardei den typischen Ausdruck gefunden. Als Säulenvorbau mit ausladendem Schutzdach trat das Mittelportal der Front vor: ein selbständiges Zierstück. Das bleibt es auch in der Renaissance, denn nun schüttet die lombardische Steinmetzphantasie gerade auf diese Pforten das Füllhorn ihrer Schmuckformen wahrhaft verschwenderisch aus. Und unter diesen selbst ist noch mancher Nachkömmling altromanischen Geschlechtes, wie jene Löwen unter den Säulen, die auch jetzt noch als Portalwächter dienen (Como), wie sie ähnlich auch an Grabdenkmälern (Colleoni- und Borromeo-Monument) ihren Posten wahren. Bezeichnenderweise schliefsen sich diese romanisirenden Decorationsmotive aber weitaus am häufigsten an jenen romanischen Portaltypus, den Säulenvorbau, an. Die zweite rein renaissancemäfsige Portalform mit der „concentrischen Doppelarcade", den abgeschrägten Wandungen und den Pfeilern, die vom Stile Bramantesco aufgenommene Erfindung Brunelleschis, behält eine strengere, mehr architektonische Erscheinung. —

Es sind meist Hauptmotive grofsen Mafsstabes, welche die Frührenaissance der lombardisch-romanischen Ueberlieferung dankt: wesentliche Bestandtheile des gesamten Gebäudeschmuckes, und zahlreiche decorative und ornamentale Einzelformen treten zu deren Bildung zusammen. Von den letzteren selbst hat sie dem romanischen Stil fast nur solche entlehnt, die so recht eigentlich durch die Steinmetzkunst geschaffen wurden: weder das Würfelcapitäl, noch den Bogenfries, wohl aber einen Theil jenes theils kirchlich-lehrhaften, theils phantastischen Sprachschatzes, den die lombardisch-romanische Plastik in decorativer Art an allen Kirchenfronten verwendet. Auf diesen Zusammenhang ist bei der Erörterung der Sculpturen selbst noch zurückzukommen, doch sei schon hier bemerkt, dafs die Freude der lombardischen Renaissancedecoration an Flechtbändern aller Art, wie sie vor allem in der Malerei und in den „gruppi“ Leonardos zur Geltung gelangt, von den altehrwürdigen Resten altlombardischer Ornamentik wohl nicht ganz unbeeinflufst blieb.

## Nachwirkung gothischer Motive.

Im Lande, dessen architektonisches Wahrzeichen der Mailänder Dom ist, konnte die Vertrautheit mit gothischen Formen naturgemäfs nie ganz schwinden. Die Uebergangszeit ist in ihrer Decoration von dieser Wirkung am stärksten beherrscht. Sie entfaltete jene üppige, malerische Spätgothik, die sich gleichweit von der structiv-baulichen Formenwelt wie von der naturalistischen Astwerkdecoration („blätterlose Bäume!“) der gleichzeitigen transalpinen Gothik entfernt. Diese im ersten Bande erörterte „Gothik“ lebt auch nach 1470 vor allem am Mailänder Dom fort, und das dem Tiburium und vor allem der Guglia Omodeos gewidmete Capitel hatte jene gothischen Ziergebilde zu schildern, die mit der Willkür des Rococo-Ornamentes gezeichnet sind und sich dabei so prächtig der malerischen Phantastik des ganzen Marmorbaues anfügen. Ist doch die „Guglia Omodeos“ als Ganzes, wie in ihrer Detaillirung nur der üppig entartete Nachkömmling der Guglia Carelli!

Abb. 128. Candelabersäule vom Plinius-Tabernakel am Dom in Como.

Diese „Guglien“, die neben den Strebebogen noch heut die Gesamterscheinung der Mailänder Kathedrale bestimmen, haben es der ganzen lombardischen Renaissance-Decoration angethan. Mochten später die Puristen der Hochrenaissance mit Vasari noch so arg die „tabernacolini“ als barbarisch schmähen: thatsächlich hat das endende 15. Jahrhundert gerade diesen gothischen Ziergebilden eine besondere Vorliebe entgegengebracht. Die Fialenthürmchen und Tabernakel wurden ihm die willkommensten Mittel, seine Strebepfeiler graziös zu bekrönen und damit den Mauern überhaupt einen malerischen Abschlufs zu geben. Von den krausen Formen der Spätgothik, wie sie noch an der Front des Domes von Como herrschen, sagte man sich dabei völlig los und übertrug das ganze Gebilde in eine eigene Sprache. Etagenartig abgestuft, oft aus quadratischen, polygonalen und runden Theilen abwechselungsreich zusammengefafst, mit Eckpilastern und Nischen, Voluten, Candelabern und kleinen Kuppeln verziert — so wird die gothische Fiale hier zu einem renaissancegemäfsen Zierthürmchen, das am Langhaus des Domes von Como auch reichen figürlichen Schmuck empfängt. Noch häufiger, als die Fiale, hatte jedoch schon die Gothik das offene Tabernakel als „freie Endigung“ der Wandpfeiler verwerthet. Auch darin folgt ihr die Renaissance, und sie verbindet mit den in Bogen geöffneten Gehäusen reich gegliederte Krönungen, in denen jene Fialenmotive benutzt und zu wahren Prachtstücken zierlichster decorativer Plastik ausgebildet werden. Der ganze Typus erscheint ferner nicht nur als selbständiger, bekrönender Bautheil, sondern noch häufiger gleichsam als Reliefgebilde, als Wandtabernakel, als Nischenumrahmung, wie es die Pliniusdenkmäler in Como und die Fensteraufsätze der Colleoni-Capelle zeigen. Die transalpine, die französische und die spanische Renaissance schlugen bekanntlich die gleichen Wege ein. —

Die Fiale steht wenn nicht als Belastung, so wenigstens als Bekrönung des Strebepfeilers in organischem Zusammenhang mit der Struction des gothischen Baues. Aehnliches gilt vom Mafswerk, soweit es steinerne Flächenfüllung und Rahmen für Glastafeln ist. Die oberitalienische Frührenaissance geht dabei vom Steinschnitt zu selbständigeren ornamentalen Reliefbildnereien mit ausgeschnittenen Contouren über. Die schönsten Proben bieten die Fenster der Colleoni-Capelle. Mafswerk selbst verwendet die Plastik nur an untergeordneten Stellen, in kleinem Mafsstab, während die Gewölbemalerei davon noch einen ausgedehnten Gebrauch macht.[1])

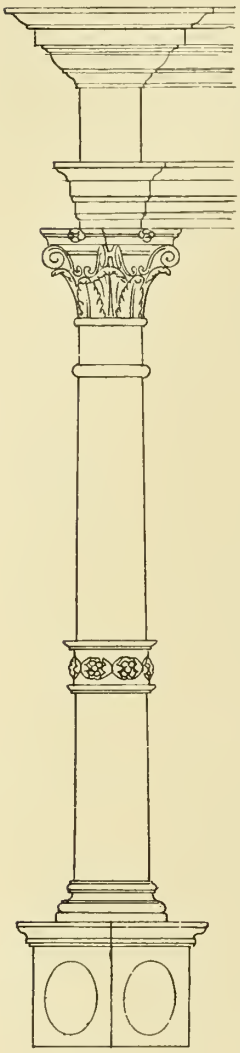


Abb. 129.
Säule vom Portal von S. Maria delle Grazie in Mailand.

Fialen, Tabernakel und mafswerkartige Füllungen sind jedoch nur die sinnfälligsten Gebilde, bei denen in der lombardischen Frührenaissance von gothischen und gothisirenden Elementen gesprochen werden kann. Selbst wo gothische Stilformen gänzlich fehlen, bleibt eine Nachwirkung gothischen Stilgefühles, gothischer Linienzüge rege. Schon früher wurde darauf hingewiesen, dafs das gefiederte Blattwerk Omodeos in seiner Zeichnung, sowie in seiner kelchartigen Anordnung zu Seiten einer Mittellinie (als Hoch- und als Querfüllung) oder in seiner Spiralbewegung die Vertrautheit mit der gothisirenden Uebergangszeit bekundet. Das Gleiche gilt von den geschwungenen Bändern, der flatternden Helmzier, den langgezogenen, gleichsam gereckten Ranken.

Stets aber handelt es sich dabei lediglich um rein ornamentale Einzelheiten. Das ursprüngliche Wesen transalpiner gothischer Decoration, das „Organische" in ihr, die sinngemäfse Betonung der structiven Theile — wie hätte dies am Ende des 15. Jahrhunderts zur Geltung gelangen können, da es doch schon im Trecento gänzlich aufser Acht geblieben? Nicht einmal in dem Grade geschah es, wie jene spätgothischen „Astwerkarchitekturen" des Nordens der Structur sich fügen; höchstens soweit, wie der gothische Goldschmied einem Reliquienkasten durch ornamentale Mittel eine gewisse „Architektonik" giebt. In solcher Deutung entbehrt Vasaris Theorie von der Entstehung der Gothik aus der Kleinkunst und dem Kunsthandwerk nicht ganz der inneren Berechtigung.

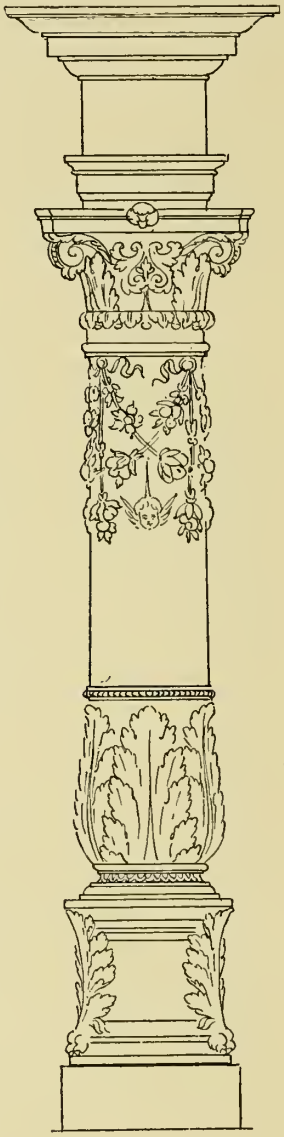


Abb. 130.
Candelabersäule in der Miracoli-Kirche in Brescia.

So fehlt in Oberitalien selbstverständlich auch jede Analogie zu jener reizvollen Entwickelung nordischer Frührenaissance, bei der eine ihrem structiven Gefüge nach noch gothische Kernform sich mit den Blüthen der Frührenaissanceornamentik umkleidet, und niemals treten die gothischen Zierformen so rein und zugleich in so stattlicher Ausdehnung neben Renaissancegebilde, wie sich das beispielsweise an Schweizer und deutschen Schrankmöbeln findet.

1) Vergl. auch Bramantes Stich eines Kircheninneren.

## Die „malerischen“ Decorationsformen der Frührenaissance. Candelabersäule. Pilasterfüllung.

Ueberblickt man die gothischen Nachwirkungen in ihrer Gesamtheit, so erhalten sie eine andere Bedeutung, als die der romanischen Zeit. Nur als ein Formenspiel treten sie auf, ausnahmsweise stilgerecht, meist in freiester Umgestaltung, wobei die ornamentale Phantasiethätigkeit gleichsam nur unwillkürlich die überlieferten Wege geht. Das Lebenselement der gothischen Schmuckweise aber ist verflüchtigt. Auch sie dient lediglich der malerischen Pracht.

Abb. 131. Candelabersäule vom Torre-Monument in S. M. delle Grazie in Mailand.

Ist doch auch diese allgemeine Richtung des decorativen Geschmackes, in der sich die einst getrennten Stilformen des Mittelalters mit den neuen der Renaissance zusammenfinden, zuletzt ebenfalls durch jenen conservativen Zug bestimmt! Denn „malerische Pracht“ — der Gegensatz zu plastischer Geschlossenheit und zur Einschränkung auf Formen mit ruhiger Fernwirkung — das war das Gemeinsame auch in den Stilbildern der Spätgothik und der Uebergangszeit, die der erste Theil unserer Studien entwarf.

Abb. 132. Candelabersäule vom Brivio-Monument in S. Eustorgio in Mailand.

In diesem Sinn sind dann aber auch solche Formen mit dem schon vom Mittelalter überlieferten Geschmack verbunden, die historisch nur als Renaissanceschöpfungen gelten dürfen. So vor allem die sogenannte Candelabersäule. Man pflegt sie geradezu als ein Wahrzeichen der lombardischen Frührenaissance anzuführen: mit Recht, nur mufs man dann das Wort „Candelabersäule“ auch genau seiner Zusammensetzung gemäfs deuten. Der „Candelaber“ allein, jene unsterbliche Erfindung der Antike, ist in der ganzen italienischen Renaissance sowohl als vollkörperlicher Träger, wie als Reliefbild verbreitet, in allen Materialien, in zahlreichen Skizzen, Stichen und Bildern.[1]) Dort aber bleiben die Bestandtheile Sockel-, Vasen- und Kelchformen. Die Säulengestalt, vor allem als cylindrischer Schaft, fehlt fast ganz. Die Verbindung der letzteren mit den Candelaberformen bestimmt dagegen die Eigenart des lombardischen Typus. Er war das Ergebnifs einer Entwickelung, die in convergirender Richtung von zwei verschiedenen Seiten ausging. Einerseits begann man, den glatten Säulenschaft durch Ringe und Gehänge zu beleben. Beispiele einfachster Art bietet dafür die offene Loggia des Castelles von Cusago.[2]) Die monumentale Ausnutzung dieser Form tritt uns am Portal von S. Maria delle Grazie entgegen (Abb. 129), wo die Säule mit dem würfelförmigen, durch Medaillons geschmückten Sockel bereits reichere Gesamtumrisse empfängt. Der Schaftring bleibt auch später bei den reichsten Compositionen der eigentlichen Candelabersäule ein Haupttheil des Schmuckes. Aber eben nur ein Theil unter vielen, ganz anders gearteten, deren Formensprache durch den Candelaber bestimmt ist. Bei diesen bot thatsächlich der Lichtträger den Ausgangspunkt, wie sich am deutlichsten freilich gerade da zeigt, wo er nicht „trägt“,[3])

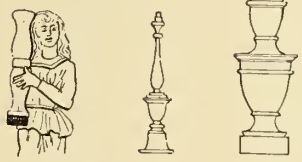


Abb. 133. Paris. Louvre. Pavia. Certosa. Pavia. Certosa. Candelaber und freie Krönungen.

1) Vergl. Arte decor. ital. VI. 1897. Nr. 9. S. 73 mit Abbildungen der im Berliner Kunstgewerbemuseum vertretenen Typen und der Zeichnungen in den Uffizien.

2) Vergl. ferner die Fragmente von S. Maria della Scala (casa Gnecchi) in den Reminiscenze etc. III. Taf. 14.

3) Vergl. auch die Krönungen am Grabmal des Giangaleazzo Visconti in der Certosa. Eine eigenartige Verwendung findet der Candelaber als Denkmalpostament des Regisol im Hintergrund des Reliefs der Geifselung Christi in Bergamo (siehe Abb. 143).

sondern nur als „freie Endigung“ verwerthet ist (Abb. 133). An dem frühsten Beispiel der Candelabersäule, an den Fenstern der Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand, sind beide Theile noch gleichwerthig: unten Sockel, Vase und Kelch, oben das glattschaftige Säulchen. Diese Theilung besteht fort, aber es ändert sich das Verhältnifs der beiden Theile und zwar meist so, dafs im Gesamteindruck die Säule herrscht (Kuppelgalerie von Saronno, Säulenstützen des Lanfranco-Monuments [Abb. 139]). Der cylindrische Schaft bleibt oft auch da noch mafsgebend, wo die kelchartige Einziehung unten, sowie Gehänge und knaufartige Ausbauchungen, Schuppen und Gitterwerk, seine Fläche unterbrechen: in der Miracoli-Kirche und am Martinengo-Denkmal in Brescia (Abb. 130

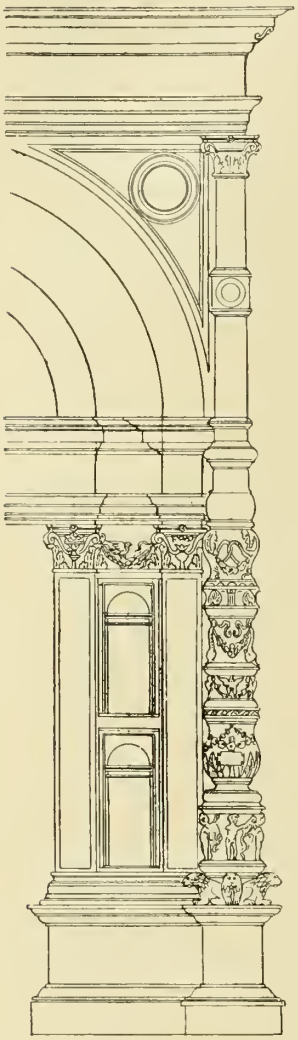


Abb. 134. Von der Porta della Rana am Dom zu Como.

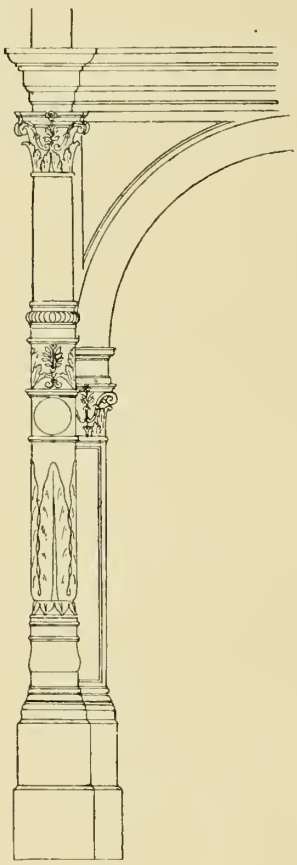


Abb. 135. Vom Portal der Casa Mutigiani-Varesi zu Lodi.

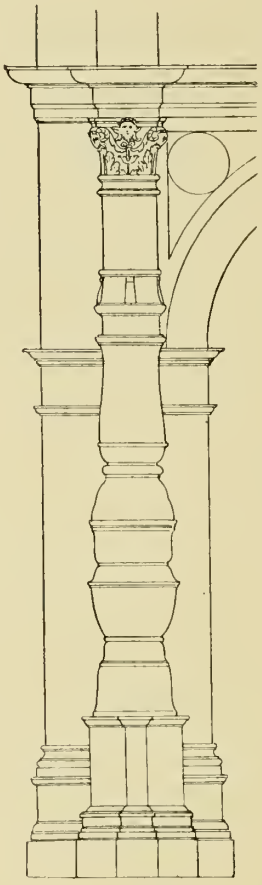


Abb. 136. Vom Portal des Pal. Stanga aus Cremona, jetzt im Louvre.

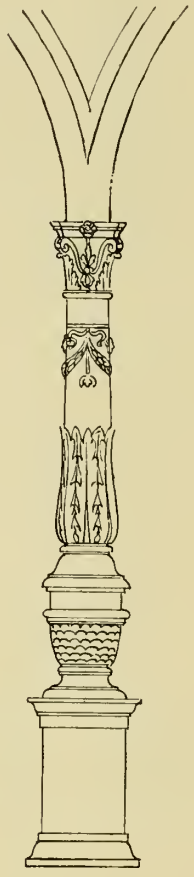


Abb. 137. Vom Hof im Monte di Pietà in Cremona.

und 140), an der Casa Mutigiani in Lodi (Abb. 135), am Pal. Tribunali in Piacenza, im Hof des Monte di Pietà zu Cremona (Abb. 137), am Torre- und Brivio-Denkmal (Abb. 131, 132), ja selbst an so reichen Formen wie am Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 142), an der Porta Stanga im Louvre (Abb. 136) und an Omodeos Fenstern der Certosa (Abb. 141). Bei allen diesen Beispielen giebt die Säule wenigstens den tektonischen Hauptkern, oder einen selbständigen krönenden Theil her. Beides dagegen fehlt bei der balusterartigen Bildung, wo der cylindrische Schaft der Kegelform weicht. Diesen Typus zeigt die freie Säule, die auf Bramantes[1]) Stich eines Innenraumes in der Mitte aufragt, aber die schlanken Verhältnisse dieses Stückes gehen dann zu so wuchtigen

1) Dafs auch Leonardo die Candelaberform anwandte, zeigen seine Skizzen.

Gebilden über, wie die Säulen unter dem Bagaroto-Sarkophag (Abb. 138) im Castellmuseum in Mailand. Noch verhängnifsvoller aber wurde dem Säulenkern die Häufung weit ausladender Vasen-, Kelch- und Knaufglieder, wie sie vor allem die Rodari in Como anwenden. Gerade bei dieser mannigfachen Zusammensetzung aus Säulen-, Candelaber- und Balusterformen geben diese Stützen einen Prüfstein dafür, wie viel oder wie wenig Sinn für das Tektonische und Structive die einzelnen Schulen und Meister in der Lombardei sich wahrten. Die ganze Reihe führt in diesem Sinne von mustergültigen Schöpfungen, wie den Bogenträgern der Brescianer Miracoli-Kirche, bis zu den ohne Verjüngung aufgethürmten Sonderstücken der Rodari. Eine ähnliche Scheidung wird dann auch durch die Einzelornamentation bewirkt — nicht durch ihren Reichthum an sich, sondern durch seine Vertheilung und seine Wahl. Dabei ist zuzugeben, dafs weitaus die Mehrzahl hierin ganz Vortreffliches bietet. Das Störendste, der Wechsel im Mafsstab, ist eine Eigenschaft der gesamten Renaissance. Man prüfe darauf hin nur einmal ein solches Meisterstück Florentiner Decoration, wie das Broncecapitäl unter der Aufsenkanzel des Domes in Prato! — Freilich hat die lombardische Steinmetzphantasie auch diese Candelaber oft eben nur „incrustirt“, sie mit jener unerschöpflichen Fülle ihrer Zierformen behängt, ummantelt, umstellt, wie ihre Fronten im Grofsen! Dafs sich auch dabei noch Geschmackvolles schaffen läfst, beweist Omodeo an seinen Certosafenstern. — Der Reichthum dieser Candelaberstützen entschädigt in der Lombardei dafür, dafs die eigentliche Säule bei aller Feinheit der Mafsverhältnisse von der decorativen Plastik keineswegs so üppig bedacht ist, wie etwa in Toscana. Ihre Capitäle sind minder variirt und auffallenderweise überhaupt strenger und schlichter, als in Florenz. Die Terracottacapitäle der Certosahöfe blieben in diesem Sinne ohne Nachfolge. Dagegen sind die Pfeiler um so verschwenderischer verziert, als sie zur Füllung ihrer Frontalflächen den von allem statischen Zwang befreiten Formenreichthum der „Candelaber“ vervielfältigen. Derselbe spottet hier in der That jeglicher Classificirung. Er reicht principiell von den noch flächenhaft gedachten, mit Figürlichem nur zart belebten Stuccoranken in Bramantes Sacristei von S. Satiro bis zu jenen üppigsten Phantasiegebilden in Bergamo, an der Certosa, in Como, Brescia, Lugano und im Veltlin. Es sind meisterhaft verkürzte „Reliefbilder“, denen wiederum der malerische Geschmack zu Grunde liegt, nicht strenger tektonisch aufgebaut, als bei den gleichzeitigen Miniaturen. Die Kupferstiche eines Zoan Andrea sind in diesem Sinne ebenso für den Steinmetz, wie für den Maler und Miniator kennzeichnend. Den gleichen Charakterzügen folgen die Friese und überhaupt alle für eine begrenzte Fläche „abgepafsten“ Muster.

Abb. 138. Candelabersäule vom Bagaroto-Monument im Castellmuseum in Mailand.

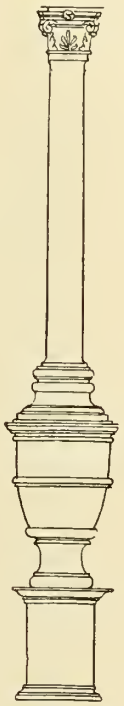


Abb. 139. Candelabersäule vom S. Lanfranco-Monument bei Pavia.

## III. Figürliche Decoration.

### Inhalt. Freude am „Erzählen“. Antikisches.

Der Reichthum der Renaissancedecoration ist nirgends üppiger verwerthet, als in der Lombardei.

Ist denn aber nicht auch dies letzthin die Fortwirkung einer auf diesem Boden von altersher heimischen Kraft? Waren nicht schon die Campionesen des Trecento, ja

bereits ihre Vorläufer in der romanischen Epoche gleich „redselig“ in ihrer Decoration, gleich lehrhaft in ihrem Bildwerk? — Diese Freude am Erzählen bricht in der Frührenaissance verjüngt und schönheitsfroh hervor, so liebenswürdig und unwiderstehlich, dafs sie jeden Widerspruch gegen ihre Ausdrucksweise im einzelnen verstummen macht. Sie spricht schon unmittelbar: in Worten. Die Inschriften spielen in Oberitalien eine wichtigere Rolle, als anderwärts. In grofsem Mafsstab schmücken sie die Kirchenfronten und Portale. Sinnsprüche und Devisen sind überall verstreut. Wenn sie nicht auf das Verständnifs rechnen durften, so wenigstens auf die Neugier. Ein Rest vom humanistischen Gelehrtenwesen bleibt auch hier. Das Wichtigste aber ist, dafs Wort und Bild, Lehre und Schmuck, sich vereinen. Sie ergänzen und erklären einander, ja das scheinbar rein ornamentale Spiel erhält durch die winzigen Beischriften seinen inneren, geistigen Zusammenhang. Man erinnere sich an den Vorbau der Miracoli-Kirche in Brescia, an die Portale in Como und Lugano! Da wird der Bildschmuck zur Illustration. Meist wurzelt er in der Sprache der Kirche, begleitet Psalmen und Gebete, Evangeliensprüche und fromme Lehren der Heiligen und Märtyrer. Das war Erbschaft des Mittelalters, wie sie in erstaunlicher Fülle schon der Sockel der Domfront von Como überlieferte. Halbkirchlich war auch der mittelalterliche Gedankenkreis der Tugenden, oft aber treten im Anschlufs an Wappenzeichen auch politische Anspielungen hinzu. So wird in Brescia der venezianischen Oberhoheit gedacht. Und historisch ist in gewissem Sinn auch ein Theil der Darstellungen aufzufassen, den die Renaissance in ihrer unmittelbarsten Erscheinungsform der classischen Antike entlehnt. Wie die Scaligeri in Verona die Sala Grande ihres Schlosses mit den „Medaglie“ berühmter Männer geschmückt hatten, wie Azzo Visconti von Giotto im Salone seines Mailänder Palastes Hercules, Hector, Aeneas und Karl den Grofsen neben seinem eigenen Bildnifs malen liefs, so mochten auch im 15. Jahrhundert die Römerköpfe, selbst Hercules und Perseus, oft als „Ahnenporträts“ gelten. Allein schon hier berühren wir das Grenzgebiet, wo das Interesse an der inhaltlichen Bedeutung und die Freude an dem fremdartigen Bild an sich nicht mehr zu trennen sind. Denn gleichwerthig treten neben diese Römerköpfe die mannigfachen antiken Scenen, der gesamte Gestaltenkreis der antiken Münzen und Gemmen, die Fabelgestalten und Mischwesen antiker Herkunft, selbst die Putten und Amoretten. Wohl war deren Gegensatz zum kirchlichen Gedankenkreis auch jener Zeit klar. In die Terracotten der Klosterhöfe ist das bunte Treiben der Certosafront nicht eingedrungen. Dennoch mufs man sich heut hüten, den „heidnischen“ Charakter jener classischen Gestaltenwelt zu betonen. Das widerspräche den Anschauungen des Quattrocento. Denn weit stärker, als das Unchristliche, war für diese in der Antike das Fremdartige, Märchenhafte, das vom classischen Alterthum ausging. Dafür war der oberitalienische Boden besonders empfänglich. Er hatte keine Protorenaissance gehabt, wie Toscana, aber der von rein künstlerischen Gesichtspunkten und Zielen zunächst ganz unabhängige „antiquarische Enthusiasmus“, der sich an den Resten des classischen

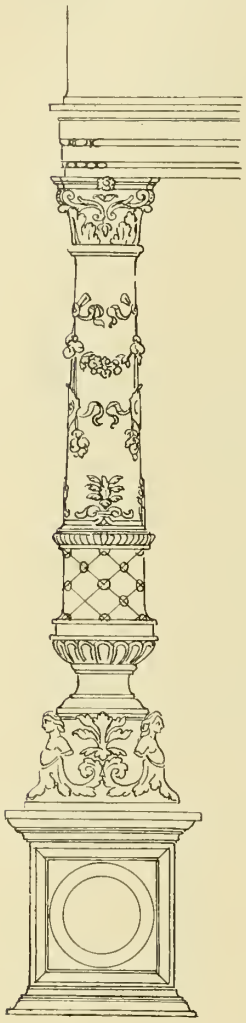


Abb. 140. Candelabersäule vom Martinengo-Monument in Brescia.

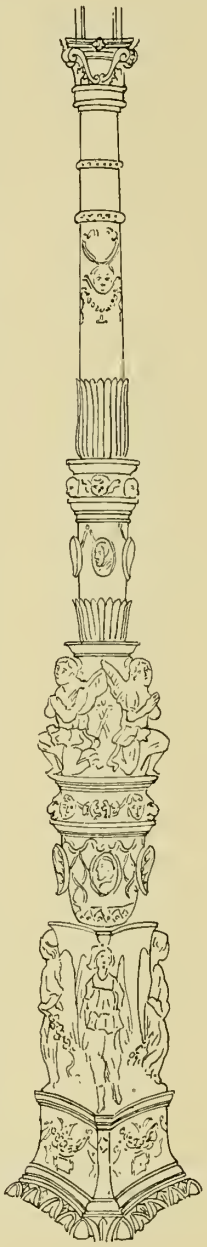


Abb. 141. Candelabersäule vom Fenster der Certosa bei Pavia.

Alterthums freute, schon weil sie „antik“ waren — oft auch nur, weil sie als antik galten —, hatte sich im Norden früher und eifriger geregt, als selbst in Florenz und Rom. Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen war schon in der ersten Hälfte des Trecento die Gelehrtenstadt Padua. Dort gab es nachweislich schon damals Sammler, unter deren Raritätenschätzen echte oder vermeintliche Arbeiten der Antike am zahlreichsten waren. Antike Münzen aller Art, Gemmen, während des Mittelalters als Siegel benutzt, und antike Broncen waren in Oberitalien in Fülle erhalten, und aus diesem Schatz hat die Zierkunst dort schon im 14. Jahrhundert eifrig geschöpft. Putten und Medaillonbildnisse spielen schon bei dem Grabmal des Cansignorio della Scala († 1375) eine Rolle, und zwischen 1390 und 1401 sind bereits die beiden Medaillen der Carrara von Padua entstanden, welche die persönlichen Züge der Machthaber nach dem Muster der Kaiserköpfe auf römischen Münzen in „antikisirende Idealporträts“ verwandelten. — Man mufs den früher genannten Aufsatz Julius von Schlossers über diese Medaillen nachlesen, um den Boden kennen zu lernen, den die antikisirenden Renaissancebestrebungen des Quattrocento im Cultur- und Kunstleben Oberitaliens vorfanden, dann erst begreift man, warum dieselben dort so schnell und tief Wurzel schlugen, warum die Kunst Mantegnas nur dort entstehen konnte, und warum — auf unserem speciellen Stoffgebiet — jene classische Gestaltenwelt, die aus Mittelitalien mit der Kunst Filaretes und Bramantes in die Lombardei eingezogen und schon von Padua aus durch Donatello und Mantegna so wesentlich gefördert war, im decorativen Formenschatz der Lombardei seit dem Ende der sechziger Jahre so vollständig eingebürgert ist. Ihrem neuen Heimathsrecht hatte dort ein ganzes Jahrhundert vorgearbeitet, und als in jener Zeit in der Lombardei selbst die Kraft erstanden war, dem Zauber des antiken Stoffes auch den Reiz einer künstlerischen Gestaltung zu verleihen, da nahm diese antike Formenwelt von der decorativen Phantasie völlig Besitz, und die antiken Porträts, vor allem die römischen Imperatorenköpfe, die mythologischen Scenen und Allegorien und die Fabelfiguren aller Art, traten zu Schaaren künstlerisch gleichberechtigt neben die Gestalten des christlichen Himmels, mochte es sich nun um die Randleisten illustrirter Handschriften und Bücher handeln, oder um Wandschmuck durch Malerei und Sculptur, oder um selbständige Zierplastik, um Portale oder Denkmäler. Haben wir doch viele Beispiele dafür kennen gelernt, dafs man selbst die winzigen Bautheile im Hintergrund der Bilder und Reliefs überreich mit antiken Medaillons ausstattete!

Der Sockel der Certosa, die Front der Colleoni-Capelle, die Terracotten in Cremona, die Marmorpforten dort, in Piacenza, Reggio und Como, und alle die zahlreichen gröfseren und kleineren Werke decorativer Plastik, die in der Lombardei mit „antikischen Darstellungen“ fast überladen sind — sie stehen vor allem in Zusammenhang mit jener „antikischen“ Geschmacksrichtung der vornehmeren Gesellschaftskreise, die jede von sachkundiger Seite gegebene Anregung solcher Art besonders gern entgegennahm. Aufzüge und Festlichkeiten arbeiteten dabei den Künstlern in die Hände. Als Galeazzo Maria Sforza 1489 seiner Braut, der Isabella von Aragon, ein „pranzo“ in Tortona gab, wurden die Speisen von verkleideten Figuren aufgetragen: Phöbus brachte das Rind (Admet geraubt), Diana den Hirschbraten (Actäon), Orpheus Geflügel, Atalante das Wildschwein, Iris erschien mit Pfauenfleisch, Hebe schenkte den Wein, arkadische Schäfer trugen Milch, Vertummus und Pomona Früchte herbei, und die Fischgerichte wurden von Najaden präsentirt. Das ist nur ein Beispiel für viele. Aehnlich mochten die Feste sein, zu denen Leonardo seinen künstlerischen Beistand lieh.

Abb. 142. Candelabersäule vom Chor in S. M. delle Grazie in Mailand.

### Atelier-Muster.

Dieser antikisirende Bilderkreis also war culturgeschichtlich gegeben, war Gemeingut Aller, und in jedem Einzelfall die besondere Quelle nachzuweisen ist weder möglich noch nothwendig. In den Künstlerwerkstätten freilich mufs auch auf diesem Gebiete ein „Atelierbestand" vorhanden gewesen sein, und dessen Theile treten uns oft genug entgegen. Neben den oben genannten Denkmälern[1]) antiker Kleinkunst selbst sind es deren Renaissancenachbildungen, die hier als Muster dienten, vor allem Kupferstiche und Plaketten. Dort hat Mantegna das meiste geboten, hier Moderno, aber das sind nur zwei Hauptnamen, denen unsere Studien selbst eine Fülle anderer gesellten. Man darf sogar behaupten, dafs in Oberitalien Kupferstiche unmittelbar für solche Zwecke des „Atelier-gebrauches" entstanden. So ist zweifellos auch das oft erwähnte, mit Bramantes Namen bezeichnete Blatt zu erklären, das einen Kirchenraum darstellt: nicht als eine Bauzeichnung, als Wiedergabe eines einheitlich gedachten, etwa tale quale zur Nachbildung empfohlenen Gesamtraumes, sondern als eine „Musterkarte", die in ähnlicher Weise möglichst viele verwendbare „Motive", Sockel- und Stützenbildungen, Profile, Flächenverzierungen usw. vereint, wie etwa die deutschen Vorlagebücher für Goldschmiede und später die für Stickereien. Und wie sämtliche „architektonische" Theile dieses Blattes sich mehr oder minder getreu in den Renaissancebauten des Stile Bramantesco in der That nachweisen lassen, so auch seine figürlichen Einzelheiten, seine Medaillons, ja selbst deren Einrahmung durch Centauren in der Lünette, die bis ins Einzelne in der Hintergrundsarchitektur eines jetzt im Museum der Certosa befindlichen Reliefs der „Geifselung Christi" copirt ist.

Aehnliche Muster sind auch auf anderen, bedeutsameren, scheinbar selbständigen Gebieten dieser decorativen Plastik vorauszusetzen, auch da, wo der antik-classische Gedankenkreis vor dem christlich-kirchlichen zurücktritt. Der „conservative" und der „corporative" Zug herrschen auch dort. Die zahlreichen Darstellungen aus dem alten Testament und aus der Heilsgeschichte, die wir kennen lernten, sind fast durchgängig Varianten je eines Urtypus.

Solche Uebereinstimmung lehrt jedoch nur einen Theil jenes Atelierinventars kennen, denn thatsächlich gehen jene Entlehnungen und Umformungen noch viel mehr ins Einzelne. Sie gelten nicht nur für die Gesamtcompositionen, sondern auch für ihre figürlichen und ornamentalen Theile. Vor allem für die Füllfiguren. Wie oft sind wir unter den Zuschauern der Hauptscenen jenen von Kindern begleiteten Frauengruppen begegnet! Wie oft bei der „Anbetung der Könige" dem Pagen, der seinem Herrn den Sporn anlegt, wie oft den Hirten mit Sackpfeife und Hund! Wie oft ferner den gleichen Gruppen der Kinderscenen!

Die geschichtliche Forschung fragt in solchen Fällen naturgemäfs nach dem ersten Vorbild, nach dem „Schöpfungswerke", von dem diese „ikonographische Typologie" ihren Ausgang nahm. Die Antwort aber ist sehr schwer. Unter den Oberitalienern selbst giebt die zeitlich erste Fassung meist Omodeo. Neben ihm tritt noch Caradosso in den Vordergrund. Allein die erste Anregung geht meist überhaupt nicht von Lombarden aus. Die schöpferischen Spender sind vielmehr auch hier meist zwei Grofse von königlicher Freigebigkeit: Donatello und Mantegna.

Und beide bleiben auch betheiligt, wenn die Frage unmittelbar auf die künstlerische Leistung, auf den formalen Stil in engerem Sinne, dringt.

### Faltenwurf.

Als äufseres Wahrzeichen dieser „lombardischen" Plastik der Frührenaissance gilt seit langem der brüchige, an zerknittertes Seidenpapier erinnernde Faltenwurf. Er ist Eigenheit der Schule. Die Mantegazza, Omodeo in seiner mittleren Zeit, Battaggio da Lodi, Piatti, die Cazzaniga und die Rodari folgen dem gleichen Princip. Dasselbe herrscht auch in der frühlombardischen Malerei bei Vicenzo Foppa, Buttinone, Zenale, Bramantino

1) Mit besonderer Vorliebe wurde, wie wir sahen, auch die Regisol-Statue aus Pavia nachgebildet.

Suardi und Civerchio, bei den Ferraresen, bei den Vincentinern, bei dem jungen Giovanni Bellini und gleichzeitigen venezianischen Malern und Bildnern. Es berührt sich ferner mit Charakterzügen der alpinen und transalpinen Kunst. Grund genug, dem Ursprung dieser Erscheinung nachzugehen!

Keinesfalls handelt es sich um die Wiedergabe eines Modestoffes, der etwa wirklich auch nur annähernd solche Faltenbilder gezeigt hätte. Wir kennen die oberitalienischen Trachten mit ihrer Ueberladung, ihrer charakteristischen Vorliebe für bunte Zerschlitztheit, genügend: ihnen gegenüber bilden diese gemeifselten und gemalten „Gewänder" eine Formenwelt für sich. Könnten es doch überhaupt höchstens kittelartige Hemden und Mäntel sein, an denen Kleiderschnitt und Schneiderkunst keinen Antheil haben. Am ehesten gleichen diese Falten genäfstem Papier, das sich den Formen des Modelles odes des Mannequins anprefst und sich zwischen diesen flächenhaften Stellen in kantigen Brüchen erhebt. Dazu stimmt bereits die Vorschrift Filaretes, man solle die Gliedergruppe mit Stoffen behängen, die mit geschmolzenem Wachs getränkt seien, noch unmittelbarer aber die Angabe Lomazzos, in den Malereien Bramantes und Mantegnas seien die Falten „Papier und leimgetränkter Leinwand" („carte e tele incollate") nachgebildet.

In der Geschichte der lombardischen Plastik ist diese Stilistik zweifellos ein Neues. Weder die spätgothischen Faltengehänge der Campionesen, noch die oft so treu dem Modell nachgebildeten Gewänder eines Jacopino da Tradate und Matteo Raverti liefsen es erwarten, und die Thonbildnerei der sechziger und siebziger Jahre hält sich davon ebenso frei, wie der junge Omodeo. Diese Stilweise tritt erst um 1475 auf. Beträchtlich früher aber war sie in der oberitalienischen Malerei und Zeichnung heimisch. Ihr Herd ist bekanntlich die Schule Squarciones in Padua, und ihre Verbreitung dankt sie vor allem Mantegna. Dabei traf diese Einwirkung die Schule von Ferrara — Zoppo, Cossa, Tura — früher, als die Lombardei. Aber auch für die letztere ist das geschichtliche Bindeglied zum mindesten durch Vincenzo Foppa gegeben, den Filarete einen Schüler Mantegnas nennt. Bei dem corporativen Zug des lombardischen Kunstbetriebes, der dauernd Maler und Bildhauer neben einander stellt, kann dies auch einen Fingerzeig dafür bieten, wie jene Stilistik in die Steinmetzwerkstätten eindrang. Es geschah dies allerdings etwa in der Zeit, in der Bramante seine Wirksamkeit in der Lombardei begann, aber gleichzeitig sehen wir zum mindesten die Mantegazza diesen Stil mit gröfster Sicherheit handhaben. Der „Stile Bramantesco" also hat diese Darstellungsweise wohl genehmigt und dauernd verwerthet, aber kaum erst geschaffen.

Sie bleibt als Schulüberlieferung etwa fünfzehn Jahre (1475 bis 1490) üblich, um dann ihrem charakteristischen Gegenbild zu weichen.

Was hat ihr diese verhältnifsmäfsig lange und während dieser Zeit jedenfalls unbedingte Herrschaft gebracht? Welchem Grundzug des Formensinnes kam sie entgegen?

Die Antwort hierauf führt nothwendig über diese Stilistik des Faltenwurfes selbst hinaus, auf die allgemeineren, stilbildenden Elemente, die uns in dieser echt lombardischen Frührenaissanceplastik entgegentreten: auf die Probleme ihrer Formenbehandlung im weitesten Sinne des Wortes.

## Formenbehandlung. Reliefstil.

In der Gewandung, in der Wiedergabe aller Körperformen, in den landschaftlichen Hintergründen mit ihren Felsen- und Baumpartien mit ihren Städteansichten und Architekturen, ja auch in der Ornamentik herrscht „flächenhafte Projection". Unmittelbar erkennt man, wie die Meifselführung auf dem plattenartigen Marmorblock durch die Umrifszeichnung bestimmt wird. Man hinterschneidet sie soffitenartig und hält alle Senkungen der Oberfläche innerhalb der so gegebenen dünnen Raumschicht. Daher gleichen diese Gebilde so oft solchen, die aus Goldblech ausgeschnitten, durch Hämmern und Klopfen leicht durchmodellirt, dann aber auf den Fond aufgeheftet sind. Die Mantegazza waren Goldschmiede! — Allein auch die toscanischen Bildhauer gingen aus der Goldschmiedewerkstatt hervor und gelangten doch zu einem ganz anderen Stil, selbst in ihren Flachreliefs, im

„stiacciato“ Donatellos. Ghiberti, Donatello und mit ihnen alle Toscaner holen die Form aus der Fläche gleichsam heraus, sie modelliren sie zu rundlichem Schein, dafs sie die Illusion räumlicher Tiefe um sich breiten. Ihre Formen sind plastisch gedacht, selbst als Einzelgebilde. Die lombardischen Gestaltungen aber sind gezeichnet,[1]) sie breiten sich flächenhaft aus, sie fordern für ihre perspectivische Wirkung einen weiteren Abstand, sie sind mehr bildartig, im weiteren Sinne malerisch empfunden.

Das gilt sowohl für die Einzelfigur in statuarischer Auffassung, wie für die Gruppe, vor allem aber für das Reliefbild.

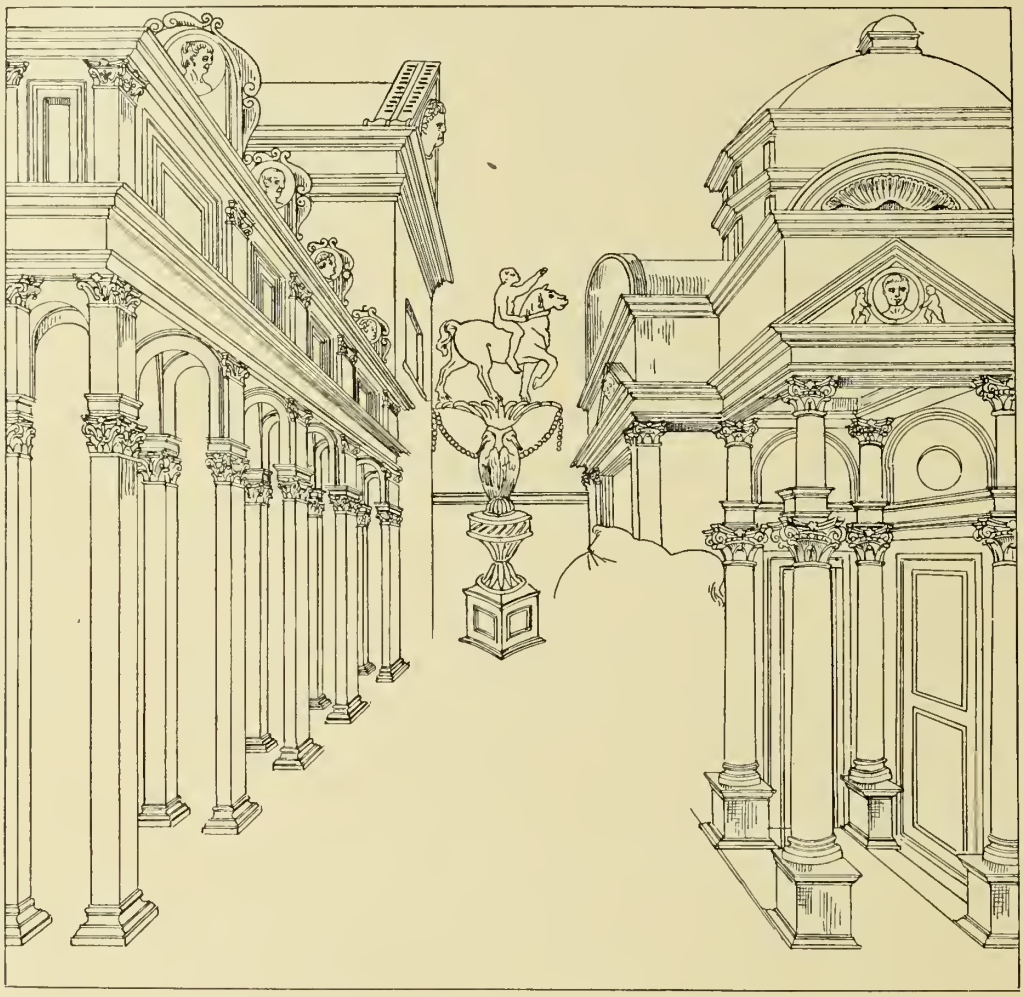


Abb. 143. Hintergrundsarchitektur auf Omodeos Relief der „Geifselung Christi“ am Colleoni-Sarkophag in Bergamo.

Diese Bezeichnung — die bildartige Gestaltung des Reliefs in decorativer, auf Fernwirkung berechneter Art — trifft das Wesen gerade der lombardischen Reliefkunst, und zwar ebenso da, wo es sich um „Hochreliefs“ mit fast freien Vordergrundsfiguren, wie da, wo es sich um „Flachreliefs“ handelt. Beide Gattungen sind gleich charakteristisch, doch macht die erstere schneller mit dem Gesamtprincip vertraut. Es ist das des „Kastenreliefs“, das Schmarsow schon für die altromanische Plastik Oberitaliens in Anspruch nimmt, nur dafs es in der lombardischen Frührenaissance nicht zur „Freisculptur“, sondern zu einer Gattung führte, für die sich der Ausdruck: „Bühnen- oder Soffitenrelief“

1) Dieser Gegensatz der Formenbehandlung zeigt sich recht drastisch am Borromeo-Denkmal auf Isola Bella: unten toscanisch — volle Formen, oben, in den Reliefs, lombardische Flachfiguren.

aufdrängt. In der That rufen Reliefs, wie die an der Certosafront, an den geschilderten Denkmälern der Borromeo, Torre, Brivio, des S. Apollonio, der Cremoneser Heiligengräber usw. unmittelbar den Vergleich mit dem modernen sogenannten „Panoramatheater“ (mit „geschlossenen“ Seiten- und Deckentheilen) wach. Vom Rand aus ist das Relieffeld auf allen vier Seiten stark eingetieft, und fast stets in schräg nach innen geneigten, den perspectivischen Fluchtlinien folgenden Flächen. Aber diese bleiben selten ohne

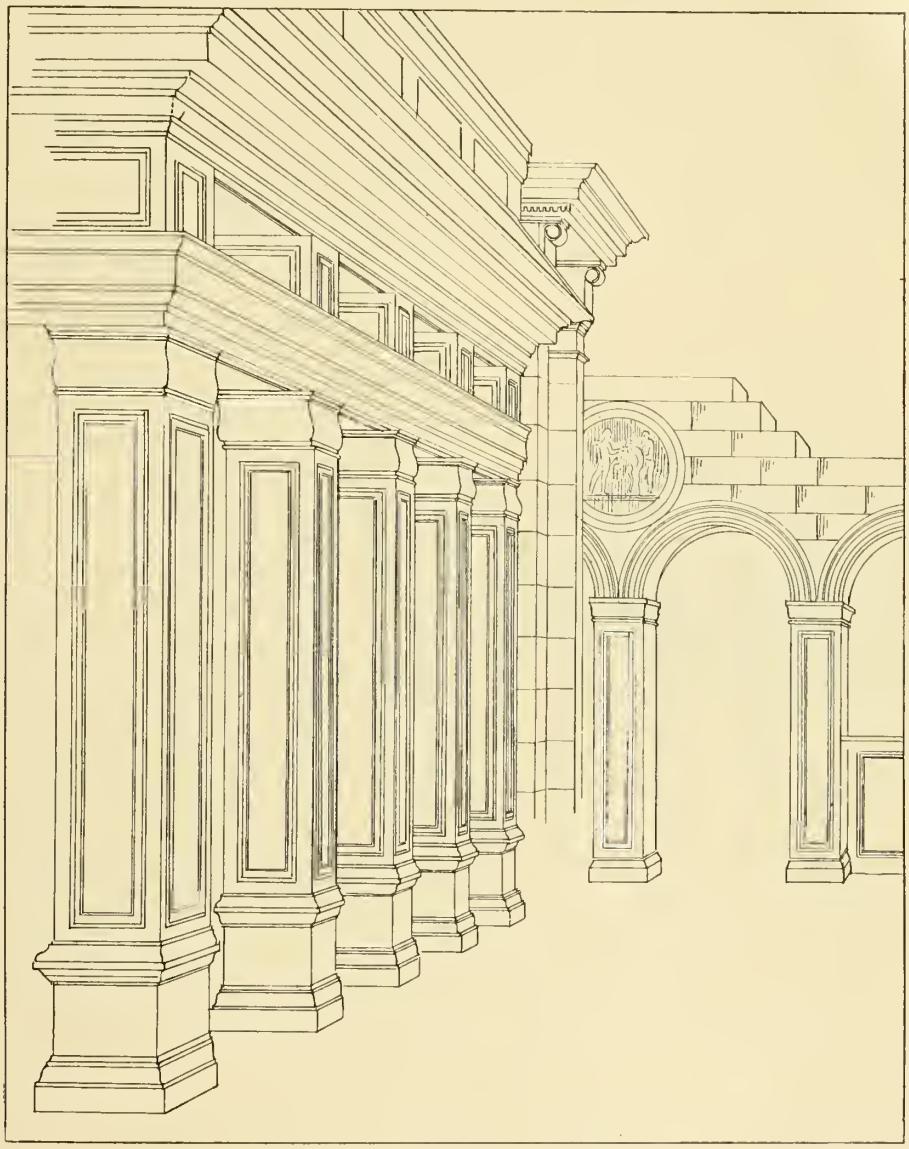


Abb. 144. Architektur auf Mantegnas Fresco „S. Jacobus taufend“ in der Kirche der Eremitani in Padua.

plastische Gestaltung. Meist ragt von der einen Seite her eine Baulichkeit, von der anderen eine Fels- oder eine Baumpartie in das Relieffeld hinein, oft so, dafs wenigstens das Gebäude seine perspectivisch verkürzte Front nach innen, der Bühne selbst zuwendet, oft aber auch, indem die Front der Bildfläche parallel bleibt und nach der Seite, nach der Bühne zu, ganz unmotivirt ruinenhaft abgebrochen ist.[1]) Der obere Rand des Reliefs ferner wird soffitenartig mit Wolkenfetzen besetzt oder durch eine Schwebefigur theilweise ver-

1) Aehnlich zuweilen auch oben, um Räume für Zuschauer oder für die Schwebefiguren zu schaffen.

deckt, so recht durch einen „deus ex machina", der die Tiefenillusion der Bühne steigern soll. Auf dieser selbst aber stehen auch die Figuren wiederum gleich Soffiten, schichtenweis in linearer Verkürzung hinter einander gereiht, während sich im Hintergrund das Relief in Umrifszeichnung verliert.

Die unmittelbarste Anwendung findet dieses ganze Princip naturgemäfs da, wo der „Kastenraum" von der Architektur selbst geboten wird, beispielsweise an den Portallünetten der Comasker Domfront.

Als Gegenpol der Entwickelung steht diesen Proben des „Bühnenreliefs" ein Typus gegenüber, den man „Tafelrelief" nennen könnte. Sein bezeichnendstes und zugleich bestes Werk ist die „Beweinung Christi" im Capitolo dei fratelli der Certosa (Abb. 92). Auch da wird der Vordergrund freilich von einer Baulichkeit und einem Baum eingefafst, aber besonders die erstere ist nur ein spärliches Bruchstück, und hinten, das heifst also thatsächlich räumlich über der Hauptgruppe, welche die untere Hälfte der Bildfläche einnimmt, baut sich in flachster Darstellung eine Felsenlandschaft auf, mit Einblicken in Höhlen, mit Durchblicken durch überbrückte Schluchten und Felsenthore mit Saumpfaden. Auf diesem so seltsam zerklüfteten Terrain bewegen sich die Figürchen gruppenweise vereint, und jede Gruppe von der Oertlichkeit wie von einem Rahmen umgeben: die Gekreuzigten auf dem Calvarienberg, der heimkehrende Reiterzug, die würfelnden Kriegsknechte, die Grabeswächter am leeren Sarkophag. Diese Vertheilung und Einfassung der Scenen auf einem landkartenartig ausgebreiteten aber doch bildmäfsig dargestellten Terrain erinnert an die Compositionsweise auf Memlings Gemälden der sieben Freuden und der sieben Leiden Mariae, nur dafs in diesem Relief solche Anordnung lediglich für den „fernen" Hintergrund, nur als miniaturhafte Begleitung der grofsen Hauptscene gewählt ist — auch dies freilich nicht ohne Analogie zu altniederländischen Bildern. — Compositionell bezeichnend wird dabei besonders die Art, in der dasselbe Felsterrain, das für die Figuren der einen Scene Rahmen und Hintergrund bildet, für die der anderen durch stärkere Reliefhöhe Boden und Standfläche, wieder für andere ohne weiteres die wolkige Himmelsdecke gewährt. Aber auch dies war schon vom Mittelalter überliefert. Es sei an die Reliefs der „Anbetung der Könige" in S. Eustorgio in Mailand erinnert. Dieses Princip war auch keineswegs specifisch oberitalienisch: es herrscht schon in Orcagnas Reliefbild am Tabernakel in Or San Michele zu Florenz. Das Lombardische ist vielmehr auch hier nur die Ausnutzung dieser Compositionsweise für das Flachrelief in durchaus flächenhafter Projection aller Formen.

Abb. 145. Hintergrundsarchitektur vom Relief der „Bestätigung des Karthäuserordens" am Portal der Certosa bei Pavia.

Und noch ein anderes mufs in solchem Zusammenhang betont werden: das Verhältnifs der Hauptfiguren im Vordergrund, im „Pro-scenium", zu der ganzen übrigen Scenerie soweit sie ihnen im „Bühnenrelief" Coulissenrahmen-, Hintergrundsdecoration und Soffitendecke bietet, oder im „Tafelrelief" bildmäfsig die Umgebung schafft. Hier wie dort bleibt trotz allen oft so erstaunlichen Reichthums der Effect im Sinne räumlicher Tiefendimension nur gering. Durch alle diese Bauten, landschaftlichen Theile und Nebengruppen wird die Scenerie nur beengt. Man vergleiche Ghibertis zweite Baptisteriumsthür, Donatellos Paduaner Reliefs, selbst Bramantes Architekturstich! Da ist über den Figuren Luft und Raum in Fülle, in dem sie frei zu athmen vermögen, da dient die Bau-

lichkeit der Raumerweiterung im monumentalen Sinn. In der Lombardei bietet sie nur Raumfüllung, wirkt nur als Verlegenheitsdecoration des „horror vacui", des Bildtriebes, der nichts „ungestaltet" lassen mag, der uns zwingen will, mit den Blicken das ganze Bildfeld „abzutasten". Das ist füglich in gewissem Sinn ein Gegensatz zu jener bildartigen Fernwirkung des Ganzen, ein Nachklang an die miniaturenhafte, kunstgewerbliche Schmuckweise; da deckt sich das „malerische" Element also wiederum nur mit dem Begriff vieltheiliger Kleinkunst, dem auch die üppige Vergoldung entspricht.

Alle Gattungen dieser Reliefplastik weisen auf eine schon zu sicherer Atelierüberlieferung verallgemeinerte Kenntnifs der Perspective. Die Wissenschaft hatte hier vorgearbeitet[1]) — Vitellio, der schon im 13. Jahrhundert über die „Optik" schrieb, war ein Oberitaliener, und Biagio da Parma, der berühmte Verfasser der „Quaestiones perspectivae" lehrte von ca. 1407 bis 1411 in Padua. Daran konnte die Schule Squarciones und Mantegna anknüpfen, und deren Einflufs auf Mailand spricht auch auf diesem Gebiet aus der Thatsache, dafs Vincenzo Foppa eine ausführliche, durch Zeichnungen erläuterte Schrift über die Perspective verfafste. Auf diesem Boden baute dann Bramantino weiter. Allein man darf den unmittelbaren Einflufs dieser theoretisch-wissenschaftlichen Lehre nicht zu hoch berechnen. Wenn Bramantino — wie Lomazzo berichtet — drei Gattungen perspectivischer Darstellungsweise unterscheidet: die eine „con ragione", die zweite „senza ragione, solamente con pratica", die dritte „mescolamente con pratica e con ragione", so hat für diese lombardische Plastik höchstens die letzte „Methode", keinesfalls die erste, Geltung. So gut verkürzte Reliefbilder, wie die Brunnengruppe[2]) des Giovannino de Grassi und die Sacristei-Supraporten des Mailänder Domes, bezeugen, dafs die Praxis schon am Ende des Trecento auf dem rechten Wege war, und diese „Gefühlsperspective", welche nirgends auf streng befolgte Regeln schliefsen läfst, bleibt auch in der späteren Zeit mafsgebend, mag immerhin die wissenschaftliche Lehre manche geometrische Hülfsconstruction auch in die Bildhauerateliers eingeführt haben. Wie solche perspectivische Theorie da, wo sie tonangebend wird, auf das Reliefbild einwirkte, beweisen am besten Donatellos S. Antonio-Reliefs in Padua. Da herrscht in den seltsamen Fachwerksbauten und idealen Querschnitten[3]) mit ihren Vergitterungen die „Hülfsconstruction" auf Kosten der architektonisch-decorativen Natürlichkeit, selbst in noch höherem Grade, als bei Mantegna,[4]) sicherlich stärker, als in den lombardischen Reliefs. Diese übernahmen von den Paduanern nur die allgemeine Raumgestaltung, mehr in äufserlichem Sinn, und die Beispiele, die ein tieferes Eindringen in perspectivische Probleme offenbaren, sind doch nur vereinzelt. Der allgemeine Anschlufs an die Mantegneske Art aber bleibt unverkennbar.[5]) Ist doch selbst jene oben hervorgehobene „Beengung" des Raumes durch die Baulichkeiten auch in Mantegnas Stichen und Fresken fühlbar, und ebenso das auffallende Mifsverhältnifs in der Gröfse einzelner Vordergrundsfiguren zu ihrer Umgebung. Die Architektonik und Decoration der baulichen Hinter-

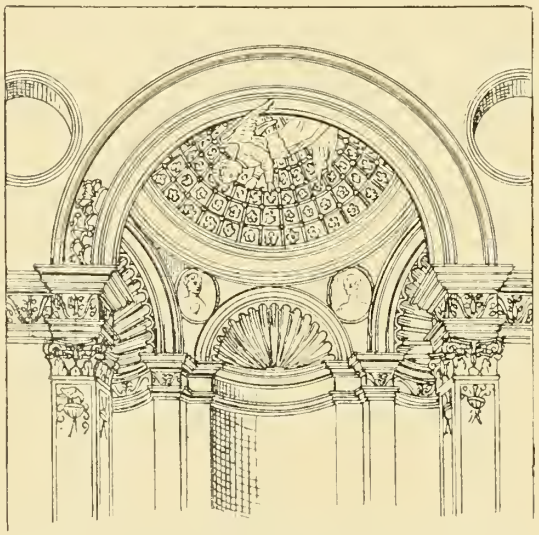


Abb. 146. Hintergrundsarchitektur vom Relief der „Darbringung des Christkindes im Tempel" an der Front der Certosa bei Pavia.

1) Vergl. Broekhaus, Einleit. zu Pomponius Gauricus. De sculptura. Leipzig 1886. S. 32ff.
2) Vergl. Bd. I, S. 45.
3) Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891. S. 100ff.
4) v. Portheim, Mantegna als Kupfersteeher. Jahrb. d. Kgl. Preufs. Kunstsamml. VII. 1886. S. 218.
5) Vergl. Abb. 143 u. 144.

gründe selbst aber gehen in der Lombardei bald unmittelbar in die des Stile Bramantesco über. (Abb. 143 bis 146.) Dabei vergesse man nicht, dafs gerade hier jene „Soffitenarchitektur" mit perspectivischer Verkürzung, wie sie der „Scheinchor" von S. Satiro im grofsen zeigt, besonders beliebt ist, denn auch alle diese Baulichkeiten der Reliefs bleiben in weit conventionellerer Art „Flachbilder", „zerstreute Coulissen", als etwa in den „einheitlich durchdachten" Raumgestaltungen Donatellos.

Der „Flachstil" verführte eben auch hier zur „Manier". Und nicht nur bei den Reliefs! Diese Vorliebe für ein flächenhaftes Gesamtbild hat zweifellos auch die statuarische Plastik gehemmt, sie hat es mitverschuldet, dafs die lombardischen Statuen niemals die Standsicherheit und echt plastische Monumentalität der Florentiner erreichen.

In diesem Sinne gelten Robert Vischers[1]) vorzügliche Ausführungen über die Stilistik der nordischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts auch für die lombardische Sculptur. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen unmittelbaren Einflufs, sondern um eine kunsthistorische Parallelerscheinung. Kein altniederländischer oder deutscher Künstlername wiegt in solchem Zusammenhang Mantegna auf! Und der grofse Paduaner bezeugt durch seine eigene Entwickelung, dafs die lombardische Bildnerei ihre späteren Bahnen nicht unter äufseren Einwirkungen, sondern mit innerer Gesetzmäfsigkeit einschlug. Der Stecher der „Grablegung" hat am Ende seines Wirkens den „Parnafs" und den „Sieg der Weisheit über die Laster" gemalt, die eckigen Contouren durch weiche Formen, die herben Typen durch gefällige, allgemein gültige Schönheit ersetzt. Ist das nicht derselbe Entwickelungsprocefs, der von den Gestalten der Mantegazza zu denen des Benedetto Briosco und des Busti führte?[2]) — eine Entwickelung, freilich nicht nach dem Princip organischen Wachsthumes, sondern wiederum nach jenem anderen, das in der Geschichte der Stile und der Mode nicht geringere Macht hat: dem Contrastbedürfnifs, das eine Richtung des Formentriebes bis zur äufsersten Grenze verfolgt, dann aber, gleichsam ermüdet, eine völlig entgegengesetzte Gestaltungsweise versucht. —

In der oberitalienischen Plastik selbst bietet die nächste Analogie Venedig. Dafs die Künstlerfamilie der Solari dort den Namen „Lombardi" empfing, erscheint jetzt als Ausdruck für eine innige Stilverwandtschaft. Die Hieronymus-Statue Pietro Lombardos in S. Stefano könnte auch in der Reihe der Certosa-Heiligen stehen. Allein die venezianische Plastik geht in der Herbheit der Typen und in der Manier der Knitterfalten niemals so weit, wie etwa die Mantegazza, Battaggio und die Rodari. Die venezianische Nüance äufsert sich stets in einer gefälligeren, sinnlich reizvolleren Bildung.[3]) Und so ist in der Lagunenstadt der Uebergang von der Stilistik eines Rizzo und Pietro Lombardo zu den weichen Formen eines Tullio Lombardo und Leopardi klarer vorbereitet, als in der Lombardei.

Ein Uebergang, der jedoch weder hier noch dort dem Gegensatz zwischen Früh- und Hochrenaissance ganz entspricht! Mit der letzteren theilt er den Classicismus und die Erhebung der Virtuosität zu einem Kunstprincip, aber ihre Vereinfachung der Formensprache auf das Wesentliche, ihre vornehme Getragenheit und ihre grofszügig geschlossene Bildwirkung findet sich nur ganz vereinzelt. Es war eine innere Nothwendigkeit, dafs die bedeutendste Aufgabe monumentaler Kunst, das Reiterbildnifs des Sforza, keinem Lombarden zufiel, sondern Leonardo. Einen grofsen Vertreter echter Hochrenaissanceplastik hat die Lombardei selbst überhaupt nicht hervorgebracht. Das Beste, was sie ihr zu überliefern wufste, war ein unübertreffliches technisches Können und zierlicher, sinnvoller Formenreichthum.

Hierdurch wird auch die ornamentale Decoration bestimmt.

---

1) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 166 u. passim.

2) Von der Art, wie die lombardischen Renaissancebildhauer skizzirten, haben wir nur für diese spätere Epoche Proben, besonders die im Berliner Kgl. Kupferstichcabinet befindlichen Zeichnungen Bustis.

3) Darum dürfte auch der „Meister von S. Trovaso" eher ein Venezianer sein.

# IV. Ornamentale Decoration.

Wir sahen, wie zögernd die Formenfreude vor dem mehr architektonischen Sinn zurückwich. Die Pilasterfüllungen und Friese aus dem reifen Cinquecento, in Como, in Lugano, in Brescia, bleiben wie in der technischen Bravour so auch in der inhaltlichen Zusammensetzung die unmittelbarsten Nachkommen der echt oberitalienischen Renaissanceornamentik des fünfzehnten Jahrhunderts. Und diese war die reichste in ganz Italien. Neben der „varietas foliorum": die „labores parvuli", die „mostri e miscugli",[1]) für die ebenso, wie für die Münzen und Medaillen, das Atelier Squarciones und Mantegnas Hauptquelle war. Die Bilderlust äufserte sich dabei so mächtig, dafs selbst der gröfste Bestandtheil aller Ornamentation, das Pflanzenwerk, zurücktritt. Cellinis Bemerkung, die Lombarden hätten besonders gern Epheu und Zaunrübe dargestellt, findet in den geschilderten Werken keine Bestätigung. Aber auch der Akanthus ist nicht bevorzugt, und gänzlich fehlen die in Florenz so häufigen, schweren, bandumwundenen Lorbeerguirlanden, sowie die zu Palmetten zusammengeordneten „Schoten".[2]) Das lombardische Pflanzenornament hat das natürliche Blatt- und Blüthenwerk vielmehr ohne eine kennzeichnende Vorliebe für bestimmte Gattungen und überhaupt nur zurückhaltend verwerthet. Eine solche überströmende Fülle, wie sie die vegetabilische Ornamentik Ghibertis und der Robbia in Florenz zeigt, kennt die Lombardei nicht. Dafür aber gebietet ihre Decoration zweifellos über einen gröfseren, freilich auch bunteren Reichthum an figürlichen Einzelheiten jeder Art: an Waffen, Trophäen, Schilden und Tafeln, Vasen, Schalen, Candelabern, und all dem unübersehbaren Inventar an Geräthen, Gefäfsen und Gegenständen so mannigfaltig, dafs sie den decorativ verwertheten Naturgebilden keineswegs nachstehen.

Die gleiche Formenwelt findet sich aber auch in der ornamentalen Malerei, um so häufiger, als die Technik dort ihre Wiedergabe erleichterte. Schon das Querschiff der Certosa allein giebt über den sachlichen Bestandtheil der lombardischen Renaissanceornamentik eine gute Uebersicht. In der Malerei ist denn auch ein Hauptmotiv des lombardischen Flächenschmuckes weitaus am reichsten vertreten: das verflochtene Band- und Schnurwerk.

## Flechtmotive.

Im unübersehbaren Feld dieser „Flechtornamentik" wird die hier in Frage stehende Schmuckweise durch die Einschränkung auf „künstlerisch ineinander verschlungene Schnüre" zu einem nationalen Sondergebiet, mit dem man am häufigsten den Namen Leonardos verbindet. Diese „gruppi" sind das durch Kupferstiche bekannte Emblem seiner „Accademia". Als Decoration im grofsen verwandte er sie an der Decke der Sala delle asse im Castell. Im „codex atlanticus"[3]) notirt er, dafs er solche „gruppi" dem Fra Filippo von der Brera geliehen habe. Aber in den nächsten Zeilen dieser Aufzeichnungen heifst es dann auch: „gruppi des Bramante", und bei vielen der Bramantesken Pfeiler- und Säulencapitäle fanden wir das so charakteristische Friesstück mit Flechtbändern besetzt, wie sie ja auch Bramantes Stich der Architekturformen zeigt. In bunter Coloristik, oft als caleidoskopartiges Farbenspiel, kehren solche „gruppi" in den Malereien der geschilderten Bauten als Rahmen- und Füllwerk aufserordentlich häufig wieder, am reichsten und schönsten in der Chiesetta S. Sigismondo bei S. Ambrogio in Mailand. Bekannter sind hierfür dort die Sacristeien von S. Maria delle Grazie, S. Maria della Passione und S. Pietro in Gessate nebst mehreren Capellen. Wie im Querschiff der Certosa, so sind sie als Rahmenwerk auch in S. Simpliciano, S. Maurizio und S. Bernardino in Mailand, in der Incoronata zu Lodi

1) Beide neben einander ausdrücklich genannt im Vertrag für das Grabmal des Bischofs von Avila in Toledo von Aprile. Vergl. Justi, Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1892. XIII. S. 72.

2) Dagegen ist ein ursprünglich wohl Florentiner Motiv, das glockenförmige Frucht- und Blüthengehänge, in der Lombardei sowohl in der Plastik (Omodeo) wie in der Malerei heimisch geworden.

3) Foglio 225 recto. Vergl. Müller-Eberswalde, a. a. O. Jahrb. d. Preufs. Kunstsamml. 1897. S. 102 Anm. 1. — Ueber diese bekanntlich schon von Vasari (ed. Milanesi. IV. S. 21) erwähnten „gruppi di corde" Leonardos siehe auch Müntz, Leonardo. S. 232ff.

und in Busto-Arsizio, sowie im Vestibül des Monte di Pietà zu Cremona mafsgebend, und welchen Umfang dieses Motiv in Bildern gewinnt, kann das Altarwerk des Buttinone und Zenale in Treviglio bezeugen. In der Miniaturmalerei, den Intarsien und besonders natürlich in den Textilien zählt es zu den beliebtesten Randmustern.

Solchem Reichthum gegenüber tritt seine Anwendung in der Florentiner Kunst zurück, zumal diese das Bandwerk fast lediglich als Rahmen verwerthet und nur selten zu Rund- und Zwickelfüllungen ausbreitet.

So ist die Vorliebe der Lombardei hierfür in der That ein „nationaler“ Zug, der bis zum altlongobardischen „Korbbodengeflecht“ zurückführt, dessen stilistische Eigenart aber ebenfalls der unplastischen, flächenhaften Formenauffassung entspricht.

* * *

Der historische und pragmatische Zusammenhang hebt alle diese Eigenheiten der lombardischen Werke über die Bedeutung rein äufserlicher Kennzeichen empor. Sie spiegeln stilbildende Kräfte im Sinne Gottfried Sempers: „Stil“ ist „die Uebereinstimmung einer Kunstanschauung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“.

# Namens- und Ortsverzeichnifs.

* bedeutet Abbildung. Die einzelnen Denkmäler sind unter den Namen der Orte angeführt, an denen sie sich befinden. Das Namensregister beschränkt sich auf die Künstler.


Abbiategrasso* S. Maria Nuova 79, 109.
Agrate, Mareo d' 178 Anm. 6.
Alberti, Leon Battista 51, 80 f., 130, 265 und passim.
Alemannia, Luca de' 27 Anm. 1.
Alessi, Galeazzo 151 Anm. 1, 175 Anm. 3.
Allio, Matteo u. Tomaso da Milano 258 Anm. 1.
Amadeo siehe Omodeo.
Amici, Tomaso da Monza 73.
Andrea, Zoan 275.
Antieo 97.
Antonello, da Messina 2.
Aprile, Antonio Maria und Pietro d' 90 Anm. 7, 261, 285 Anm. 1.
Arona, Oberkirehe, Gaudenzio-Altar.
Averlino 13, 23, 28, 43, 92, 182, 264.

Bagnadore, 243.
Ballarati 112.
Bambaja siehe Busti.
Bassi, Martino 151 Anm. 1.
Battaggio, Giov. da Lodi 46, 68, 89, 97 ff., 102 ff., 111, 191, 197.
Bellini, Giov. 237, 279.
Bereguardo, Castell 109.
Beretta, Ludovico 235, 242 Anm. 4.
Bergamo.
— Colleoni-Denkmäler u. Capelle* 30 ff., 270 ff., Taf. IV, V, VI.
— Baugeschiehte 31 f.
— Frontreliefs* 40 ff., 169.
— Kinderfriese* 42 f.
— Ornamentik* 43 ff.
— Reconstruetion 45 f.
— Sarkophagreliefs* 33 ff.
— Statuen* 38 ff., 195.
— Colleoni, Istituto 30.
— Dom 29.
— S. Maria Maggiore 29.
— Palazzo del Pretore 57.
— Piazza Garibaldi 29.
Bergognone siehe Fossano.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum 100 Anm. 3.
Berlin, Kgl. Kupferstichcabinet, Zeichnungen Bustis 284 Anm. 2.
Biagio da Parma 283.
Boldù 135, 255 Anm. 1.
Bologna, Docentenreliefs 195 Anm. 3.
— Paläste in Backstein* 55 ff., 94.
— S. Petronio 84, 180.
— Chiesa della Santa 56.
Boni, Jacopino de' 175 Anm. 3.
Borgo, S. Donnino, S. Donnino-Sarkophag 163 Anm. 2.
Borromeo siehe Isola Bella.
Bramante 48 ff. und passim, besonders 84, 116, 123, 199 ff., 209 ff., 262 ff., 285.
— Stich eines Kireheninneren 37 Anm. 1, 272 Anm. 1, 274, 278, 282, 285.
Bramantino siehe Suardi.
Bregno, Andrea 179.
Breno, S. Antonio 229.
Brera, Fra Filippo da 285.
Brescia 179, 225 ff., 251 ff.
— Kirchen.
S. Cristo 229, 246.
Dom sog. „alter", Altar 229 Anm. 5.
— S. Apollonio-Denkmal* 245 f.
— Domenici-Denkmal 245.
S. Francesco, Altäre* 237, 245 ff.
— Chorgestühl 248.
— Romanino-Bild (Rahmen) 236.
— Sacristeischränke 248.
S. Giov. Evangel., Rahmen* Lambertis 237, 247 Anm. 1.
— Kirche vor Porta Pile 229.
— S. Maria del Carmine 229.
— S. Maria delle Grazie 229, 246.
— — Averoldo-Denkmal 248.
— S. Maria dei Miracoli, Raumgestaltung 227 ff., 263.
Bildschmuck, ältester 228 f.
Façade* 230 ff.
Inneres* 230, 274, Taf. XIV.
Ornamentik* 232 ff.
Pelaboschi-Haus 227.

Brescia.
Portale, Seiten- 228.
Porticus* 231 f.
— S. Nazaro e Celso, Averoldo-Denkmal 248.
— Museo Civico 236 Anm. 1, 247 Anm. 1 (Portal aus Chiari).
— — 248 Anm. 3, Orsini-Sarkophag.
— — Martinengo-Denkmal 229 Anm. 1, 242, 246 f., 274.
— Paläste.
„Loggia"* (Palazzo Municipale) 235, 238 ff., 251, 253 ff.
— Baugeschichte 238 ff.
— Decoration (Kaiserbüsten*) 240 ff.
— Urnenträger 211.
Palazzi delle Prigioni e dei Monti di Pietà* 243 f.
Privatpaläste 245.
Piazza della Loggia 226, 238, 243.
Pinacoteca Martinengo, Rahmen 237 Anm. 3.
Briosco, Benedetto 127, 149 ff., 153, 160 ff.
— Francesco 120 Anm. 4, 150, 178.
Brunelleschi passim, besonders 262 ff.
Busti 178, 188, 253 ff., 261, 284 Anm. 2.
Busto-Arsizio*, S. Maria 112 ff, 207 Anm. 1, 286.
Buttinone 278, 286.

Cairano, Gaspare da 228, 235, 241, 248.
Cairate, Giovanni da 10.
— Silvestro da 177.
Campi 116.
Campione, Parochialkirche 257.
Campionesen 13, 23, 130, 265, 276.
— Giacomo da Campione 27.
— Matteo da Campione 144.
Campomorto, S. Maria di 163, 2.
Caradosso siehe Foppa.
Caravaggio, Fermo Stella da 219.
Carona, Triptychon 256 f.
— Marco da 257.
— Antonio Maria d' Aprile, da 261.
Carpi, Girolamo da 235.
Carrara, Alberto Maffiolo da 160, 166, 172 f.
— Severo da 93 Anm. 9.
Casale, Ambrogio Volpi da 178 Anm. 1.
Caselle, Castello delle 19, 26.
Casteggio b. Pavia 86.
Castelli, Agostino 242.
Castiglione d' Olona 10, 34 Anm. 1, 2, 87, 165.
— — Chiesa della Villa, Mon. Guido, Castiglione 165 Anm. 1.
Cavalli, Giovanni 10.
Cazzaniga, Francesco und Tomaso da 162 ff., 191, 213 Anm. 1.
Cellini, Benvenuto 285.
Cernobbio, Franchino della Torre da 215.
Certosa bei Pavia.
Capitolo dei fratelli, Relief* 159, 282.
Capitolo dei padri, Relief 159.
Certosa bei Pavia.
Chor, Gestühl 177.
— Glasfenster 177.
— Hochaltar 178.
— Tabernakel 177.
Front* 125 ff., Modelle* 126 ff., 153*, Vollendung 154 und passim.
— Fensterstockwerk* 146 ff., 274.
— Hauptportal 148 ff.
— Heiligenfiguren* 143 ff.
— Modelle* 126 ff., 146, 153.
— Reliefs* 137 ff., an der Oberwand 177 Anm. 6, Hintergrundsarchitekturen* 282 ff.
— Sockel*, Medaillons* 133 ff.
— Statuen* 152 ff.
Höfe, Baugeschichte 5 ff.
— Steinbildwerke* 7 ff.
— — Portal* Omodeos 11 ff., 22, 38, Taf. I.
— — Thürumrahmungen im grofsen Hof 177 Anm. 6.
— Terracotta-Arcaden* 14 ff., 144.
— — Nord- und Ostseiten 20 ff.
— — — Kleiner Hof 21.
— — — Grofser Hof 22 f., Taf. II.
— — West- und Südseiten 14 ff.
— — — Kleiner Hof 14 ff.
— — — Grofser Hof 18 ff.
— — Brunnen* im kleinen Hof 21.
Museum, Relief, Geifselung Christi 278.
— Statuette eines Heiligen*, Abb. S. 151.
— Grabstein*, Abb. S. 179.
Sacristeien, Brunnen 173.
— Büste des Priors (?) 166 Anm. 1.
— Stanza del lavabo 166.
Seitencapellen, Lavabo 159 Anm. 1.
Querschiff 155 ff., 285, Grabmäler* des Moro und der Beatrice d' Este 174.
— Grabmal Gian Galeazzo Visconti 127, 177 ff., 273 Anm. 3.
— Malerei, decorative 155 ff., 285.
— Plastik, decorative 158 ff.
— Porta della sagrestia vecchia 159 ff.
— Porta della stanza del lavabo* 161 ff.
— Supraporte 158.
— Vierungskuppel 263.
Cesariano, Cesare 66, 119 Anm. 4, 183 Anm. 3.
Chiaravalle 184, 263.
Chiodelli-Sammlung, Cremona 17.
Civerchio 237, 278.
Chur, Dom, S. Lucius-Altar 216.
Colleoni siehe Bergamo.
Como, Broletto 208 Anm. 4.
— Dom, 85, 193 ff.*, 270.
Altäre der Rodari* 199 ff.
Altar S. Abondio Taf. XIII, 216 ff.
Altare del Crocifisso 220.
Chor* 213 ff.
Fenster* 207 ff., 247 Anm. 2.

Como.
— Dom.
Frontstatuen der Rodari 194.
Langhauswände* 197 ff., Taf. XII.
Orgel-Pilaster 209, 254.
Orgel, figürliche Reliefs darunter 212.
Plinius-Statuen* 194 f.
— Tabernakel* 202 f., 271.
Porta della Rana* 204 ff., 212.
Portale der Front* 201, 251, 282.
Portal der Südseite* 113, 206 f.
Prophetenstatuen* 191 ff., 211 f.
Tabernakel 211 ff.
Taufbecken 216.
Querschiff 213.
Urnenträger, Wasserspeier 211.
— Museo Civico 214, 221 Anm. 1.
— Podestà, Palazzo del 215.
— Vitani, Haus der 213.
Cosmé Tura 144.
Cossa 144.
Crema, S. Maria della Croce* 112 ff.
Cremona.
— Kirchen.
S. Agata, Trecchi-Denkmal 170 Anm. 2.
— Dom.
Allia-Denkmal 168 Anm. 5, 236 Anm. 4.
Altar, S. Niccolò 170 Anm. 2.
Front 166 Anm. 4.
Front-Statuen 170 Anm. 2.
Kanzelreliefs* Omodeos 167 f. (SS. Marius, Marta, Habakuk, Audifax).
Krypta, S. Arealdo-Denkmal 236 Anm. 4.
— S. Imerio-Relief 169.
— SS. Pietro e Marcellino-Denkmal 168 f.
— Reliefs Omodeos 168.
Portal zum Hof 96 Anm. 4, 168 Anm. 5.
Torrazzo 94.
S. Girolamo, Relief 168 Anm. 1.
S. Omobono 94.
Oratorio del Cristo risorto 106.
S. Sigismondo 116.
— Kloster der Umiliati 106.
— Museo civico 106.
— Paläste.
Casa Conti 106.
Casa Cortese* 16.
Monte di Pietà 94, 157, 274, 286.
Pal. Municipale, Treppenhaus, Thür 229 Anm. 5, Kamin 236.
Casa del Prete 106.
Palazzo Raimondi 93, 235 f., 254.
— Stanga, Hof 94 f., 248.
— — Portal siehe Paris, Louvre.
— Trecchi 93.
— Repellini, Terracotta-Fabrik 17.
Cronaca 266.
Cusago, Castell 109, 273.
— Casa Arcimboldi-Busca 109 Anm. 4.

Desiderio da Settignano 266.
Dini, Leonardo 183.
Dolcebuono 72 Anm. 5, 85 Anm. 3, 111, 113, 117, 126, 154 f., 181 Anm. 2, 270.
— Fenster 117 Anm. 2.
Donatello 42, 136, 164, 277 f., 282 und passim.
Dozza, Francesco di 56.
Dunis, Giovanni Antonio de' 177 Anm. 9.

Ensingen, Ulrich von 184.
Erwin von Strafsburg 184.
Eustachi, siehe Caselle.

Fabriano, Gentile da 226.
Faenza, S. Bernardino 54.
— Palazzo Caldesi 54 Anm. 3.
— — Manfredi 54.
— S. Michele 54.
Fancelli, Luca 183.
Fernach, Anex von 184.
Ferramola 229 Anm. 2.
Ferrara, Malerschule 279.
— S. Giorgio, Roverella-Denkmal 179 Anm. 3.
Ferrari, Gaudenzio 115, 219 f.
Fiesole siehe Mino.
Filarete siehe Averlino.
Filippo, Fra, da Brera 285.
Florentiner Thonbildner 28.
Florenz 265 f.
— Baptisterium, Thüren 282.
— Bargello 160 Anm. 4.
— S. Croce, Aretino-Denkmal 266.
— — Kanzel 266.
— — Marzuppini-Denkmal 266.
— S. Lorenzo 264.
— — Sacristei 71 u. passim.
— S. Marco 69 Anm. 2.
— S. Maria Novella 130.
— S. Miniato. Denkmal des Cardinals von Portugal 266.
— Orsanmichele, Tabernakel 282.
— Palazzo Quaratesi 77.
— S. Spirito 71, 264.
— Strozzi-Palast 266.
Focaccia, Pietro 84.
Foix, Gaston de 176, siehe Mailand.
Folleville, Raoul de Lannoy-Denkmal 261.
Fondutis, Agostino de' 99, 102, siehe auch Sfondrati.
Foppa, Ambrogio, gen. Caradosso 66, 96 f., 103, 179, 241, 247 Anm. 2, 278 und passim.
— Vincenzo 144, 226, 229, 278 f., 283.
Forlì, S. Biagio 157.
— Castell 54.
— Casa Francia (Pettini) 54.
— Monte di Pietà 54.
— Melozzo da 157.
Formentone, Tomaso, da Vicenza 238 f.
Fossano, Ambrogio da, gen. Bergognone 112, 117, 125 ff., 157 und passim.

Fostinelli, Giacomo 237.
Fusina, Andrea 115, 178 Anm. 5, 179.

Gaffurio siehe Treviso 178 Anm. 3.
Ganti, Isaie de, da Pisa 176 Anm. 1.
Garofalo 235.
Gaspare siehe Cairano.
— gen. „il Matto" 229.
Gazini, Pace 90 Anm. 7, 150, 177 ff., 196, 261.
Gentile siehe Fabriano.
Genua, Palazzo S. Giorgio, Porträtstatuen 196.
Geremia, Cristoforo di 132, 134.
Ghiberti 280, 282, 285 und passim.
Ghisolfi, Ambrogio 214, 224.
Giorgio, Meister 54.
Giotto 276.
Gobbo siehe Solari.
Goethe 192 Anm. 1.
Gorgonzola, Pietro da 183.
Grassi, Filippo de' 240.
— Giovanni de' 27, 144, 283.
Grosio, S. Giorgio, Altar 219.
Gubbio, Palazzo di Corte 52.

Hammerer, Hans 183.

Imola, Palazzo dal Pozzo (Rossi) 55.
— — Riario-Sforza-Paterlini* 54 f.
— — Sersanti 55.
— — Vaini 55.
— — della Volpe 55.
— Piratello siehe dieses.
— La Rocca d' 57.
— Tempietto di Giulio II. 57.
Innsbruck, Maximilian-Denkmal 176.
Isola Bella, Birago-Denkmal 178, 258 Anm. 2.
— Borromeo-Denkmäler.
— Camillo Borromeo 202.
— Giovanni Borromeo Taf. X, 163 f., 197, 280 Anm. 1.

Jacopo, Meister 235.
Juvara, Filippo 215.

Lamberti, Stefano 236 ff., 242, 246.
Lampugnani, Giacomo 112, 116.
Landi, Palast der Landi (dei Tribunali) siehe Piacenza.
S. Lanfranco siehe Pavia.
Lanini 115.
Lecco, Antonio da 10.
Legnano, Bernardino da 214.
— S. Magno* 112 ff.
Leonardo, als Architekt 108, 122 f., 183, 262, 269, 277, 284 f. und passim.
Leopardi 258, 284.
Lera, Bernardino da 93.
Lobia, Domenico de la, di Lugano 56.
— Zillio di Domenico de la, di Lugano 56.
Lodi, Battaggio da siehe Battaggio.
Lodi, Incoronata* 98, 111 ff., 285.
— Palazzo Modigiani (Mutigiani)-Cerisoldi 89, 98 f., 274.
— Museo Civico, Holzaltar 216 Anm. 5.
Lombardi 235, 255, 268, 284 und passim.
— Antonio 256.
— Cristoforo 119 Anm. 4.
— Pietro 284.
— Tullio 255, 258, 284.
Lonati 112.
London, Brit. Mus., Gebetbuch der Bona Sforza 42 Anm. 2.
Luca, de Alemania 27 Anm. 1.
Luchino da Milano siehe Scharabota.
Luciano siehe Vrana.
Lugano, S. Maria degli Angioli 36 Anm. 1.
— S. Lorenzo 249 ff., 260 ff., 270 und passim.
— — Ciborium 256.
— — Front* 250 ff.
— — Hauptportal 253*.
Luini 36 Anm. 1, 115, 120, 219.
Luoni (Luvoni) Cristoforo 10.
Lupi da Lodi 102 Anm. 6.
Lurago, Amuzio da 197.

Madio, Beltramolo de 10.
Maffiolo siehe Carrara.
Magistris, Fabrizio de 115.
Magno, Cesare del 115.
— Giovanni Angelo del, da Pavia 219.
Mailand.
— Kirchen.
— S. Ambrogio, Canonica* 75 ff.
Decembrio-Denkmal 162.
Höfe 85 ff., 121, 264.
siehe auch S. Sigismondo.
— S. Angelo, Busca-Denkmal 174 Anm. 2.
— S. Antonio, Kreuzgang 121.
— Benedictinerinnen-Kloster* 76 f., 77 Anm. 1.
— S. Bernardino 285.
— S. Carlo, Relief 163, 221 Anm. 1.
— S. Celso 263 f.
Kuppel 73 Anm. 4.
Vierungsthurm*, Abb. 119.
Vorhof 118 f.
— Dom 118 ff., 268.
Busti-Altar* 178, 258.
Caracciolo-Denkmal 178.
Giganten* 190 ff.
Guglien 211.
Guglia Carelli 186, 191.
Kuppelwölbung 182.
Sacristeien.
Brunnenrelief Grassis 283.
Supraporten 283.
Christusstatue 179.
Statuen 191 und passim.
Tarchetta-Altar 188 Anm. 1.
Tiburium 182 ff., 263.

Mailand.
— Dom.
Treppenthurm Omodeos* 186 ff., Taf. XI.
Vimercati-Denkmal 178.
Visconti-Denkmal 162.
Wasserspeier 189 f.
— S. Eustorgio, Brivio-Denkmal 89, 162 ff., 274.
Portinari-Capelle 43, 61, 157, 229, 274 und passim.
Relief, Anbetung der Könige 282.
— S. Francesco Grande, Birago-Denkmal 178, 258 Anm. 2.
— S. Lorenzo 78, 82 ff., 262 f. und passim.
Conte-Denkmal 178 Anm. 10.
— S. Maria delle Grazie, Chor* 69 ff. und passim.
Portal 273.
Sacristei 270, 274, 285.
— Denkmäler.
Arcimboldo-Denkmal 178.
Castiglione-Denkmal 162 Anm. 1, 178.
Torre-Denkmal 89, 162 ff., 274.
Valle-Denkmal 178 Anm. 5.
— S. Maria dell' Incoronata, Bazzi-Denkmal 178.
Bossi-Denkmal 178.
Tolentino-Denkmal 179 Anm. 2.
— S. Maria della Passione*, 111 f., 117.
Birago-Denkmal 179.
Sacristei 285.
— S. Maria della Scala 258 Anm. 2, 273 Anm. 2.
— S. Marco 163 siehe Trivulzio.
— S. Maurizio 116, 120, 253 Anm. 3, 263 f., 285.
— S. Pietro in Gessate 64 Anm. 2, 121.
Grifo-Denkmal 174 Anm. 2.
Sacristei 285.
— S. Radegonda 57 Anm. 6.
— S. Satiro 57 ff., 111.
Ansberto-Capelle 58 f., 68.
Thongruppe, Beweinung Christi 115 und passim.
Chor 66 ff., 284.
Kirchenraum* 58 ff., 66 ff.
— Langhaus* 67.
— Querschiff* 66.
Nordfront 68.
Sacristei Taf. VII, 16 ff., 241, 267 u. passim.
Kinderfriese* 65 f. und passim.
Ornamente* 63 f.
Römerbüsten* 65 und passim.
Südfront* 60.
— S. Sepolcro 115.
— S. Sigismondo b. S. Ambrogio 123, 285.
— S. Simpliciano 121, 285.
— Trivulzio-Capelle 120.
— Profanbauten.
— — Ambrosiana, Plato-Statue 197.
— Casa Bagatti-Valsecchi 213.
— — Bigli-Taverna-Aliprandi 91.
— — Borromeo 87.
— — Carmagnola 90.
Mailand.
— Profanbauten.
— Casa Castiglione 88.
— — Fontana*-Scaccabarozi-Castiglioni-Silvestri 88, 99.
— — Grifi 91.
— — Landriani-Melzi 121.
— — Marliani 87.
— — Medici 88, in Via Terraggio 122, 265.
— — Missaglia 87.
— — Mozzanica-Serbelloni 89.
— — Orsini-Roma-Bozzotti 122 Anm. 1.
— — Pozzobonelli 91.
— — Prinetti-Panigaroli 108.
— — Via Torino Nr. 10—12, 89.
— — dal Verme 121.
— — Vimercati 87.
— — Zucchi-Castani 90.
— Castell bei Porta Giovia* 2, 87, 107 ff., 123.
— Castell, Rocchetta-Arcaden 13, 264.
Sala delle Asse 285 siehe auch Museo.
— Palazzo Arcivescovile 90.
— — der Visconti, Salone, 276.
— Lazzaretto 75 Anm. 4, 93.
— Monte di Pietà, Relief 163 Anm. 2.
— Ospedale Maggiore 17, 28, 43, 73, 87, 91, 241, 264.
— Sforza-Denkmal 284.
— Museo Archeologico im Castell bei Porta Giovia.
S. Abondio-Altar, Reliefs 217 Anm. 1.
Bagaroto-Denkmal 179, 275.
Birago-Denkmal, Fragmente 258 Anm. 2.
Como, Reliefs aus 213 Anm. 1.
Curzio-Denkmal 178.
Kanzelbrüstung aus S. Pietro in Gessate 64 Anm. 2.
Rodari-Relief 221 Anm. 1.
Terracotten 100 f.
— Museo Trivulzio, Saliceto-Denkmal 163.
Milano, Ambrogio da 179.
— Luchino da 197, 211.
Majano, Benedetto da 266.
Malojo 170 Anm. 1.
Mantegazza, Antonio und Cristoforo 10 f., 13, 126 ff., 129, 136, 157 ff., 185, 191, 265.
Mantegna 82 Anm. 4, 101, 157, 195, 277 f., 281*, 283 f.
Mantua, S. Andrea 80.
— Castello di Corte 2, 82 Anm. 4.
— Virgil-Denkmal, Skizze 195.
Marchione, Nicolò di, da Firenze 56.
Marini, Angelo 151 f., 178 Anm. 1.
Martini, Francesco di Giorgio, da Siena 183.
Masaccio, Tommaso di Bartolomeo 51.
Massaglia, Gabriele 10.
Matto, siehe Gaspare.
Mayer, Hans 183.
Mazzo, Portal hinter Baptisterium 223.
— S. Stefano 222.

Melioli 97, 206.
Melozzo, da Forli 157.
Memling, Hans 282.
Messina, Antonello da 2.
Michelozzo 43 und passim.
Mignot, Jean 182, 184.
Mino, da Fiesole 136 Anm. 1, 266.
Modena, Dom 40 Anm. 2.
Moderno 203 Anm. 2, 206 Anm. 5—7, 278.
Molteno, Giov. da 214.
Montagna 144.
Monza, Dom 270.
— Tomaso Amici da 73.
— Dom, Varisio-Denkmal 178 Anm. 5.
Morbegno S. Antonio 223.
— S. Lorenzo (Bau) 223. Madonnen-Altar 219 ff.
Morcote, Vico, S. Fedele, Altar 256, Oratorium 257.
Moretto 227.
Mortanara, Antonio 112.
Motti, Cristoforo de' 157.
— Jacopo de' 157.

Neapel 52,
— Castelnuovo, Triumphbogen 176 Anm. 1.
Nexemperger, Hans 183.
Novi, Bernardino da 175 Anm. 3.
Nürnberg, Sixtus aus 45.

Oggiono, Giov. Antonio da 60.
Omodeo, Giov. Antonio 10 f., 22 ff., 32 ff., 84, 102 ff., 111, 118, 126 ff., 138 ff., 165 Anm. 1, 166 ff., 170 ff., 183 ff., 186 ff., 265 ff. und passim.
— Selbstbildnisse 146 Anm. 1, 149 Anm. 1, 156 Anm. 2, 171* f.
— Protasio 10.
Orcagna 282.
Organi, Filippino degli 182.
Orsolino 153, 178 Anm. 1.
Orta, Sanctuarium 115.
Orto, Vincenzo dell' 112.

Padovani, di Giovanni da Milano 73 Anm. 4.
Padua 277 ff.
— S. Antonio, Reliefs Donatellos 282 f.
— — — Capelle 258 Anm. 1.
— Eremitani-Kirche, Jacobus-Fresco 281.
— S. Giustina-Denkmal 166.
Palazzi, Lazzaro 93, 111.
Palladio, Andrea 180, 240, 242, 269.
Pandino, Antonio da 157, 183.
Paris, Louvre 159 Anm. 1, 167 Anm. 2, 177, 195.
— — — Porta Stanga aus Cremona Taf. VIII, 95 ff., 274 und passim.
Parma, Dom, Ciborium 166.
Passeri, Andrea da Turno 219.
Pavia, Castell 109.
— Kirchen.
— Certosa siehe diese.
— Dom* 83 ff., 270 und passim.
Pavia.
— Kirchen.
— S. Lanfranco*, Terracotten Taf. III, 26 f.
— — — Denkmal 170 f., 274.
— S. Maria di Canepanova* 20, 81, 111.
— S. Maria del Carmine, Front u. Sacristeibrunnen* 25 ff., 38, 270.
— S. Salvatore 27 Anm. 3.
— S. Michele, Salimbene-Denkmal 171 Anm. 1, 270.
— Museo Civico 19, 26.
— S. Pietro 270.
— Ospedale di S. Matteo 159.
— Paläste.
Palazzo Bottigella-Carminali* 92, 104.
Palast gegenüber der Carminekirche 105.
Palazzo del Maino 105.
Palazzo Vescovile, Dom-Modell 84.
Pusterla* 20, 26 f.
Pedoni, Cristoforo di Giovanni Gaspare 168, 236 Anm. 4.
— Domenico 168 Anm. 5.
— Giovanni Gaspare 93, 235 ff., 254 f.
Pelesi, Bartolo e Giovanni 229.
Pesaro, Palazzo della Prefettura 52.
Perugia, S. Bernardino 160, 207.
— Cambio 195.
Perugino, Pietro 195.
Piacenza, Dom 263.
— Palazzo dei Tribunali Taf. IX, 97 f., 101, 274.
— Palazzo degli Scoti da S. Nazaro 97 f.
Piatti, Giovanni Antonio 164 f., 191, 197, 278.
Piazza, Callisto, Cesare, Scipione, da Lodi 116.
Pienza 266.
Piratello, Campanile 111.
— Madonna* del 55 ff.
Pisa, Isaïe de Ganti da 176 Anm. 1.
Piscina, Giovanni de 20 Anm. 2.
Plato, Thoma 196 f.
Polli, Bartolomeo de' 177.
Ponte, S. Maurizio 221.
Porta, Antonio della, genannt il Tamagnino 143, 148, 152 f., 177, 228, 230 Anm. 2, 235, 241, 261.
— Giacomo della 177.
— Paolo della 114 Anm. 2.
Prandino, Ottavio 226.
Prato, Dom, Aufsenkanzel 275.
Predis, Ambrogio de 160.
Pyrgoteles 256.

Ravenna, Centralkirchen 110 Anm. 1.
— Museo, Terracottafries 100, 248 Anm.
Raverti, Matteo 163 f., 279.
Reggio, Palazzo Greppi* 99.
— Terracotten 101 ff.
Regisol von Pavia 37 Anm. 1, 141, 143*, 171, 204, 273 Anm. 3.
Repellini siehe Cremona.
Rho, Giovanni Pietro da 170 Anm. 2.

Ricchini 92.
Rimini, Tempio Malatestiano 51, 65 Anm. 1, 80.
Riva, S. Croce 111 Anm. 1.
Rizzo, Antonio 190 f., 284.
Robbia 28, 285.
Rocchi, Cristoforo d' Antonio 83, 85, 270.
Rodari, Bernardino 194, 221 f.
— Donato 194.
— Giacomo 194, 222.
— Giovanni 193.
— Tomaso, da Maroggia 97, 193 ff., 199 ff., 209 ff., 221, 252 ff. und passim.
Rom, Vatican, Nischenbau im Giardino della Pigna 81.
Romanino 227, 236.
Romano, Antonio 148.
— Cristoforo 160 Anm. 4, 170 Anm. 2, 176 f.
Rossellino, Antonio 266.
Rossi, Bernardino de 157.
— Dionigi da Milano 10.
Rusnati 118 Anm. 1, 178 Anm. 1.

Sacca, Bramante, da Cremona 97 Anm. 9, 170 Anm. 1.
— Salvaggio-Büste 261 Anm. 5.
— Sampellegrino, Girolamo 236.
Sangallo, Giuliano da 122, 265.
Sansovino, Jocopo 240, 242, 258.
Saronno, Sanctuarium* 112, 115, 274.
— Villa Ubaldo 109 Anm. 4.
Scala, Alessandro 260.
Scamozzi 180 Anm. 2.
— Muzio 45 Anm. 6.
Scarpagnino 235.
Scharabota, Luchino 193 f., 197, 211, 270.
Seravalle, S. Giustina, Camino-Denkmal 164.
Seregni, Vincenzo 178 Anm. 6.
Sesto, Giovanni Battista da 153, 178.
— Stefano da 148, 151 ff.
Settignano, Desiderio da 266.
Sevilla, Casa Ferdinando Colon 90 Anm 7.
— — de Pilatos 90 Anm. 7.
— Universitätskirche, Denkmäler des Pedro Henriguez und der Catalina de Ribera 260.
Sfrondrati, Antonio da Cremona 73, 102 Anm. 3.
— Gabriele d' Antonio, da Cremona 73 Anm. 4.
Siena, Francesco di Giorgio da 181 Anm. 2.
Signorelli, Luca 195.
Sirtori, Simone da 183.
Sisto, da Norimberga 45.
Solari, Cristoforo il Gobbo 118, 121, 152 f., 175, 178 Anm. 1, 179, 185 ff., 214.
— Francesco 10.
— Giorgio 186.
— Guiniforte 10, 14, 17, 23, 92, 125 f., 263, 265 ff.
— siehe auch Lombardi.
Soresinas, Filippo 248 Anm.
Squarcione 278, 283.
Stanga siehe Cremona.
Stauris, Rinaldo de 14, 17.
Stella siehe Caravaggio.
Strafsburg, Münster 184.
Suardi, Bramantino 68, 88, 120 Anm. 4, 278, 283.

Tamagnino siehe Porta.
Testorino, Bartolomeo 226.
Thomas, Formentone da Vicenza 238 f.
Tirano, Madonna di 223, 259 ff.
Tizian 240.
Toledo, Avila-Denkmal 285 Anm. 1.
Torno, Kirchenportal 197 Anm. 4, 250 Anm. 4.
Torre, della, siehe Cernobbio.
Tradate, Jacopino da 279.
Trecchi siehe Cremona.
Treviglio, Altar 286.
Treviso, S. Maria Maggiore, Bua-Denkmal 178 Anm. 3.
Trivulzio-Denkmal 123 Anm. 2.
Trotti, Lorenzo 168 Anm. 5.
Tura, Cosimo 144.

Urbania, Madonna della Riscotta 54.
Urbino, S. Bernardino* 53, 59.
— S. Domenico, Portal 51, 74.
— Istituto di Belle Arti 52.
— Schlofs der Montefeltro 49 ff., 179 Anm. 3.
— Palazzo Passionei 53.

Vailate, Pietro 177.
Vairone, Biagio da 150 ff., 177.
Valle-Denkmal 178 Anm. 5.
Vanvitelli 240, 243.
Varallo, S. Gaudenzio 220.
— Sacro Monte 115, 220.
Varese, Villen 109 Anm. 4, 258 Anm. 2.
Venedig 267 ff.
— Bernardo aus 125.
— Biblioteca 242, 269.
— Ca Doro 268.
— Dogenpalast 242.
Porta della Carta 187, 268.
Scala dei Giganti 256, 269.
— Fahnenstangensockel vor S. Marco 247, 269.
— S. Francesco delle vigne, Cappella Giustiniani 175, 256.
— S. Giobbe 256.
— SS. Giovanni e Paolo, Mocenigo-Denkmal 164, 268.
— — Vendramin-Denkmal 255, 258, 269.
— Loggetta 269.
— Lombardi-Sculpturen 284.
— S. Marco 227, 263, 267 f.
Urnenträger (Wasserspeier) 190, 211.
— S. Marco, Scuola di 65 Anm. 1, 268.
— S. Maria dei Frari, Chorschranken-Reliefs 144.
Tron-Denkmal 39, 268.
— S. Maria dei Miracoli 256, 268 f. und passim.
— S. Pantaleone, Christusbüste 175 Anm. 2.
— S. Rocco, Scuola di 269.
— S. Stefano 284.

Venedig.
— S. Trovaso-Altar 188 Anm. 1, 284 Anm. 2.
— S. Zaccaria 253, 256, 268.
Vercelli, Zuandomenego da 170 Anm. 1, 184.
Verona, Porta Borsari 147.
— Scaliger-Denkmäler 176, 277.
— Scaliger-Schlofs 276.
Vicenza, Colonna di S. Marco 239.
— Formentone da 239.
— Palazzo Vescovile 239.
Vico-Morcote siehe Morcote.
Vigevano, Castell 86.
Visconti-Denkmal siehe Certosa.
Vitellio 283.
Vivarini, Bartolomeo 144.
Volkmann, J. J. 192.
Volpi, Ambrogio, da Casale 178 Anm. 1.
Volpino 178 Anm. 1.
Vrana, Luciano da 49 ff.

Zenale 278, 286.
Zürich, Landesmuseum, Altar aus Katzis 216.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.

Verlag von **Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin W. 66**, Wilhelmstrafse 90.

# BERLIN UND SEINE BAUTEN.

Bearbeitet und herausgegeben vom

**Architekten-Verein zu Berlin** und der **Vereinigung Berliner Architekten.**

Drei Bände in zwei Bänden.

Band I: Einleitendes. Ingenieurwesen. — Band II u. III: Der Hochbau: 1. Öffentl. Bauten. 2. Privatbauten.

210 Bogen. 4°. 1896.

Mit 18 Lichtdrucktafeln, einer Stichtafel, 2150 Abbild. im Text und 4 Kartenbeilagen.

Preis 60 Mark.

In zwei feinen Leinenbänden mit Lederrücken und Lederecken 72 Mark.

## Ausgabe in einzelnen Bänden.

Auf vielseitiges Ersuchen, die beiden Bände von „Berlin und seine Bauten“ auch einzeln abzugeben, haben sich die Herausgeber und der Verleger entschlossen, diesem Wunsche zu willfahren.

Die Bände werden in dem bekannten gediegenen Halblederband nunmehr zum Preise von 35 Mark für Band I und 45 Mark für Band II abgegeben.

Die Bände sind durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Ausführliche Ankündigungen mit Inhaltsangabe des vollständigen Werkes und Probeabbildungen stehen unberechnet und postfrei zu Diensten.

---

Geschichte der Kunst

# im Gebiete der Provinz Posen.

Von

**Hermann Ehrenberg.**

1893. 13 1/4 Druckbogen. Preis: geheftet 8 Mark.

Gegen Einsendung des Betrages durch Postanweisung erfolgt postfreie Zusendung.

---

# Italienische Reise-Eindrücke

von

**Hermann Muthesius.**

(Sonderdruck aus dem Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrgang 1898.)

Mit 2 Holzschnitten. Preis 3 Mark.

---

# Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters.

Mit besonderer Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst.

Von

**Robert Neumann**

1896. gr. 8. geh. 7 Mark.

---

# Architektonische Zeitbetrachtungen.

Ein Umblick an der Jahrhundertwende.

Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfeste am 13. März 1900

von

**Hermann Muthesius.**

1900. gr. 8°. geh. Preis 1 Mark.

Verlag von **Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin W. 66,** Wilhelmstraſse 90.

# Die Architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer.

Herausgegeben

von

**J. M. v. Mauch.**

Achte, durch 5 neue Tafeln vermehrte Auflage.

Nach dem Text von Professor **L. Lohde** neu bearbeitet von

**R. Borrmann.**

Hauptwerk mit 65 Tafeln. kl. Fol. 1896. 16 Mark.

---

Dazu

enthaltend:

## Nachtrag, die neueren Baumeister,

mit 40 Tafeln. kl. Fol. 8 Mark.

---

## Das Detailbuch.

6 Tafeln. kl. Fol. 2 Mark.

Preis des Gesamtwerkes vornehm in Halbfranz gebunden 34 Mark.

---

Für die Besitzer der früheren Auflagen:

## Ergänzungsheft,

nach dem Text der achten Auflage zusammengestellt von

**R. Borrmann.**

Mit 5 neuen Tafeln. 1896. 5 Mark.

Die „**Kunst für Alle**“ schreibt in Heft 18, Jahrgang 1897: Es ist gut, daſs es noch Bücher giebt — wenig genug sind's —, die nicht veralten. Mauch's „Architektonische Ordnungen“ ist solch ein Werk, das im Reich der Architekten, wo Geschmack und Ausstattung sonst eine so umwälzende Rolle spielt, unbeirrt um künstlerische Störungen und technische Raffinements ein unentbehrliches Leben führt; es ist das ABC-Buch der reinen architektonischen Formen, an denen sich schlieſslich alles messen muſs, mag man noch so frei und neu mit den alten Elementen schalten und bilden. Der „Mauch“ aber ist auſser dieser seiner Bedeutung als übersichtlichste Quelle der antiken Formen zugleich ein wissenschaftliches Buch, und damit es als solches nicht veralte, ist die neue Auflage ins Leben getreten. In den letzten Jahrzehnten ist auf dem Gebiet antiker Forschung gar manches Werk neu aus dem Schutt auferstanden, und Ausgrabungen, wie die des deutschen Reiches in Olympia, Studien, wie die über den Rundbau bei Epidaurus oder den Minervatempel bei Prienome haben unsere Vorstellungen von antiker Baukunst so vervollständigt, daſs ein Bild der Architektur jener Zeit ohne sie lückenhaft sein würde. Die Resultate solcher Forschungen sind nun von R. Borrmann der alten Ausgabe in fünf vorzüglich gestochenen Tafeln eingefügt worden; zugleich aber sind sie auch als Sonderheft (Preis 5 Mark) erschienen, sodaſs jedem Besitzer der alten Ausgabe in loyaler Weise ermöglicht ist, das Werk in einem zeitgemäſsen Zustande zu besitzen, ohne zu völliger Neuanschaffung schreiten zu müssen. Der Verlag hat dadurch in doppeltem Sinne mit der neuen Auflage dafür gesorgt, daſs der „alte Mauch“ nicht veraltet.

---

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.